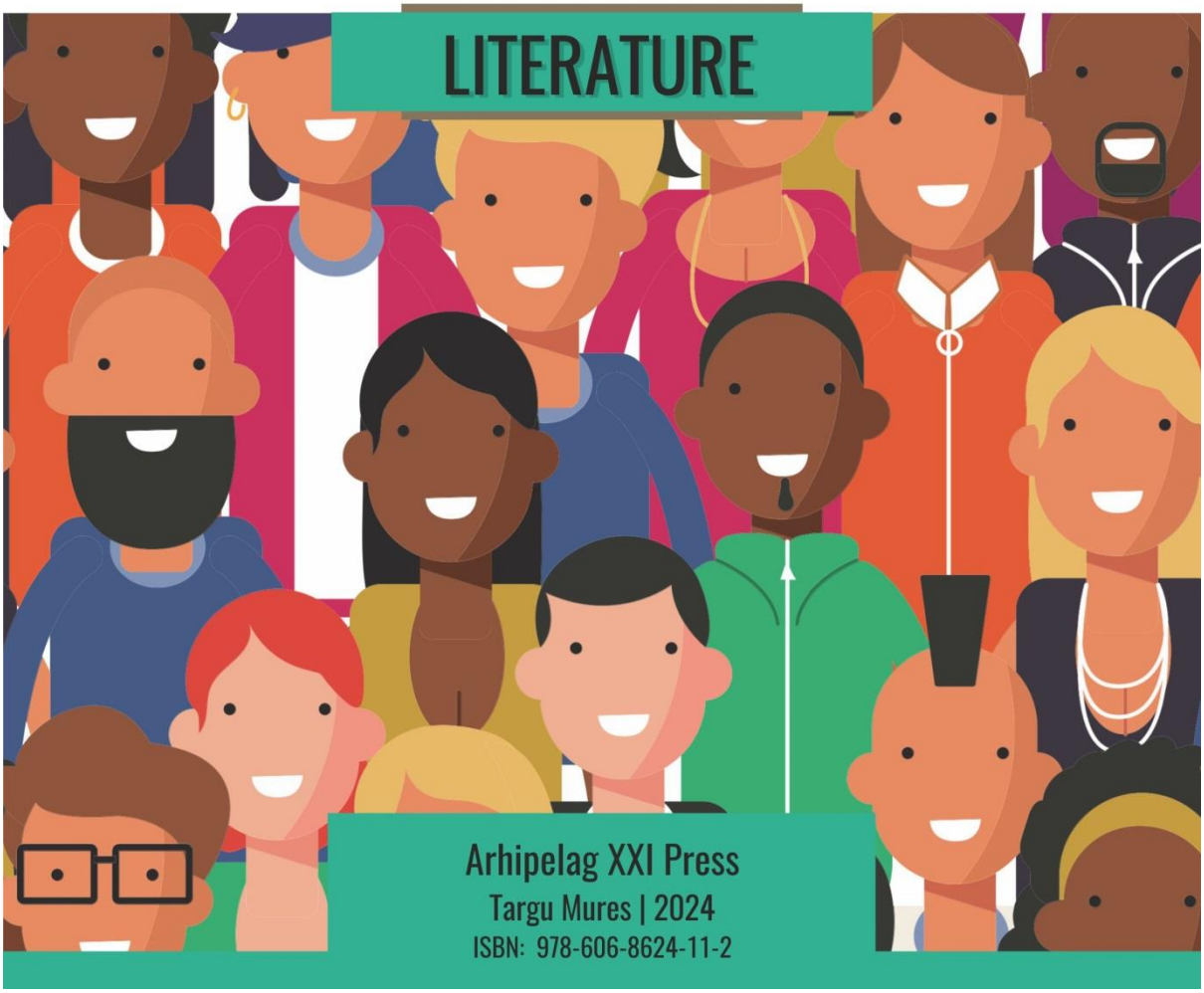
Iulian Boldea
Cornel Sigmirean
(Editors)

The Challenges of Multicultural Representation. Literature, Discourse and Dialogue



Date: 14-15 December 2024

Location: Dimitrie Cantemir University, Târgu Mureș

Editors: Iulian Boldea, Cornel Sigmirean

THE CHALLENGES OF MULTICULTURAL REPRESENTATION: LITERATURE, DISCOURS AND DIALOGUE

Section: LITERATURE

ISBN: 978-606-8624-11-2

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8, 540522, Târgu Mureș, România

Phone no: +40-744-511546 Published by: ”Arhipelag XXI” Press, Târgu Mureş, 2024

Email: iulian.boldea@gmail.com

Contents

NORMAN MANEA. LITERATURE, TRAUMA, EXILE 7
Iulian Boldea 7
Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureş 7
THE COUPLE AS A CHARACTER OF IOANA POSTELNICU'S NOVELS 13
Lavinia Magdalena Bănică 13
Assoc. Prof., PhD, National University of Science and Technology "Politehnica", Bucharest, University Center of Pitești 13
SUMMER BY CLAUDIA MILLIAN: A FANTASY VIEW 19
Irina-Ana Drobot 19
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest 19
AUTUMN EQUINOX BY ION MINULESCU: AN ANALYSIS 28
Irina-Ana Drobot 28
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest 28
THE ROLE OF CULTURAL ACTIVITIES IN COMMUNITY DEVELOPMENT 36
Corina Rotar 36
Lecturer, PhD, Babes-Bolyai University of Cluj Napoca 36
ON TRANSLATION 41
Iulian Băicuș 41
Lecturer, PhD, University of Bucharest 41
CROATIAN LITERATURE DURING THE NATIONAL RENAISSANCE UNDER THE INFLUENCE OF PUSHKIN 49
Maria Lațchici 49
Lecturer, PhD, University of Bucharest, ... 49
THE ART AND SCIENCE OF CLASSROOM MANAGEMENT: CREATING AN EFFICIENT AND HARMONIOUS LEARNING ENVIRONMENT 54
Alexandra Burghelea-Arabu 54
Lecturer, PhD, National University of Science and Technology "Politehnica", Bucharest 54
INTERACTIVE TEACHING METHODS AND THE USE OF E-LEARNING IN THE TEACHING PROCESS 57
Alexandra Burghelea-Arabu 57
Lecturer, PhD, National University of Science and Technology „Politehnica", Bucharest 57
POSTCOLONIAL "KEYS" IN SALMAN RUSHDIE'S STORIES - "EAST, WEST" 60
Iudit Călinescu 60

Lecturer, PhD, Romanian Language Institute, Bucharest, University of Szeged, Hungary 60
19TH CENTURY TRANSYLVANIAN SAXON SCHOLARS – COLLECTORS OF ROMANIAN FOLK TRADITIONS 70
Monica Negoescu 70
Lecturer, PhD, Technical University of Cluj-Napoca 70
TRANSYLVANIAN CULTURAL AND ECCLESIASTICAL PRESENCES IN THE "REVISTA FUNDAŢIILOR REGALE" MAGAZINE 78
Nicoleta Sălcudeanu 78
Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences, Târgu Mureș, Romanian Academy 78
THE BACOVIAN MARKS IN ION STRATAN'S POETRY 86
Lizeta-Cristina Furtună 86
Lecturer Ph. D, Valahia University of Targoviste 86
THE BASARABIAN LYRICAL MODERNITY: A REALITY OR A NECESSITY? 92
Marcel Bâlici 92
Assist., Prof., PhD, State University of Moldova, Chișinău, Republic of Moldova, ... 92
Mădălina Bâlici 92
Assist., Prof., PhD, State University of Moldova, Chișinău, Republic of Moldova 92
UPDATING THE EGO-CONTENTS AND EGO-MEMORIES 101
Roxana Silvia Moraru 101
Assist. Prof., „Vasile Goldiș" Western University of Arad 101
„BUT CAN LOVE BE GREATER THAN LOVE?" – FUNDOIANU LANDSCAPES OF LOVE" 109
Iuliana Miu 109
PhD, University of Bucharest 109
THE ROMANIAN POSTWAR LITERARY EXILE: INSIGHTS AND PERSPECTIVES 115
Maria Cristina Gelep 115
PhD, Postdoctoral Student, „Ovidius" University of Constanța, Scientific Research Assistant, Museum of the Romanian Book and Exile, Craiova 115
NEW AUTOBIOGRAPHY, NEW LANGUAGE? 124
Alina-Cornelia Musat 124
PhD, University of Craiova 124
THE PORTRAIT OF A DANDY 128
Simona-Andreea Șova 128
PhD, „N. V. Karpen" College, Bacău 128
THE EMBODIMENT IN THE WRITINGS OF ALEXANDRU VLAD 132

Andreea-Corina Batori, PhD 132
PHILOSOPHICAL VALUES OF LOVE – A.S. PUSHKIN AND THE NOVEL IN VERSE ''EUGENE ONEGIN'' 139
Costin-Cristian Chivu 139
PhD Student, University of Bucharest 139
ORGANIZATIONS AND CULTURAL ENSEMBLES OF THE MINORITIES IN THE ROMANIAN BANAT 146
Kalinca-Andreea Velcsov 146
PhD Student, University of Bucharest, "Eugen Todoran" Central University Library, Timișoara, Political and Social Sciences Library, Communication and Preservation of Collections Department 146
ION D. SÎRBU AND THE LITERARY CIRCLE OF SIBIU 150
Maria Andreea Rasoveanu (Pădurean) 150
PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica", Bucharest, University Center of Pitești 150
L'ENFANT DANS LA LITTÉRATURE ET LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS – UN REGARD D'ENSEMBLE 155
Anca – Mihaela Dosan 155
PhD Student, University of Craiova 155
E.M. CIORAN ET LA RÉTROSPECTIVE D'UNE INTRANSIGEANCE ARDENTE POUR DÉCODER LE PESSIMISME 162
Marinela-Alexandra Enache-Popa 162
PhD Student, University of Craiova 162
OUR FATHER OR THE CLAIM OF THE COMMUNICATION WITH GOD IN CONTEMPORANEITY 169
Paul-Cristian Albu 169
PhD Student, University of Craiova 169
VALERIU GAFENCU – THE SAINT OF THE PRISONS. POEMS, LETTERS, AND TESTIMONIES FROM THE PERIOD OF DETENTION 175
Adriana Maria Călugăr (Cutean) 175
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 175
POETRY'S THEATRICAL ASPECTS – CASE STUDIES 187
Roxana-Maria Sînescu 187
PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava 187
THE AKATHYST HYMN – THE DIVINE WORD REVEALED IN THE DIVINE BODY 194
Emanuel-Daniel Sărmășan 194
PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureș 194

THE STORIES OF CREANGĂ FROM THE PERSPECTIVE OF OVIDIU BÎRLEA 204
Mihaela Sandu (Hură) 204
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava 204
THE IMAGE OF GOETHE IN HERMANN HESSE'S LIFE AND LITERARY OEUVRE 213
Maria-Loredana Simionovici 213
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava 213
THE HERO'S JOURNEY IN SIMION FLOREA MARIAN'S FAIRY TALES 218
Camelia Bof (Hreban) 218
PhD Student, „Ştefan cel Mare” University of Suceava 218
PAUL ZARIFOPOL AND THE YOUNG GENERATION 223
Anca Rusu 223
PhD Student, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureș 223
ÉVOLUTION DU STYLE ET DES THÈMES DANS L'OEUVRE DE PAUL VALÉRY 229
Daniela Eugenia Stoian (Dinu) 229
PhD Student, University of Craiova 229
HOW THE MYTHS SURVIVED THROUGH THE NARRATIVE FORM 234
Mirela-Cristina Coman (Liuţă) 234
PhD Student, “Ştefan cel Mare” University of Suceava 234

NORMAN MANEA. LITERATURE, TRAUMA, EXILE

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureș

Abstract: *In Norman Manea's books, through the cathartic exercise of the anamnestic approach, the erosions of forgetting being compensated by the revelations of a memory with ethical reverberations, writing representing a form of survival, of compensation for suffering and of refusal to compromise. The writing itself has a depositional aspect, designating the relief of a fractured existence, placed in the sphere of an alienating history. Memory, exile, marginality, outrage summarize the essence of Norman Manea's novels, in which the past of the being has the resonance of a retort to the dissolving negativity of ideologies. The writer's ethic is one of interrogation and singularity, of dialog with the Other, to the extent that the sense of anamnetic purification and the dynamics of temporal trauma unceasingly structure Norman Manea's literary destiny, not without affinities - confessed - with Kafka and Joyce, the experience of exile also rendering the need for a nostalgic return to the original matrix, to the "snail's house", through fiction, document, deposition and anamnesis of trauma.*

Keywords: *literature, trauma, exile, memory, history*

Norman Manea's books are difficult to define and categorize into aesthetic typologies and categories. The novels have a particular narrative dynamic, situated between fiction and autofiction, between document, psychological exploration and evocation. There are, moreover, several recurrent themes of exemplary sharpness and topicality: the experience of the Holocaust, the traumas of communist totalitarianism and the avatars of exile, themes brought together in *The Return of the Hooligan*, a book exemplary for its writing, attitude and vision, sensitive to the traumas of history, to the violence of a space of anomie and disarticulation. A dense, acute writing, it renders avatars, sufferings, dramas, through a rewriting of the meanders of a traumatic destiny, represented in layers, levels, articulations of a space of rupture and dissensions, in an epic gearing of the dynamics of a narrative flow that renders the hypostases of an inclement and intransigent witness. The traumatic history of the self is set against the backdrop of alienating History, dominated by totalitarianism and terror. In a dialog, the writer attempts to decipher his own creative experience from the perspective of memory dominated by the demons of history: 'What I tried to do, with a personal literary formula, in this "return" not only to my own biography, but also to that of the time and place and environment in which I lived, was to recover an individual destiny from the massified collective symbol. Tragedy becomes part of the collective memory only when it has become a cliché and acts as a cliché. The individual is canceled not only by the totalitarian slab, but also by the later slab of collective memory. There are critical references in the book to the contemporary trivialization of tragedy, to the commercialized rhetoric of victimhood, and to the routine of melodrama in literature devoted to the abyss into which suffering has expanded in the twentieth century. Aware and burdened by the enormous number of volumes and films that have dealt with the "borderline experience", I have avoided rehashing the already established images. I have generically termed the protagonist's immersion in horror the cryptico-ironic term INITIATION and have rather scrutinized the contradictions between the "entity" of private life and the "identity" that the surrounding environment proposes. In the tension between the inner life, le moi profond, as Proust said, and the social scene to which the individual sends one of his multiple selves, I hoped that the reader would discover not only the darkness of unhealed suffering, but also an exciting literary structure, humor,

lyricism, play, irony, even sometimes a still pulsating and childlike candour. An incursion, after all, as you have understood, into that uncertainty that we used to call "I", myself. A self condemned to exile, but also saved by exile. Exile before and after exile: the intensity of our lucid, passionate, enriching wandering. A beneficial trauma, paced in a series of regenerating traumas and awakenings".

The issue of identity dominates Norman Manea's work, as does the theme of subversion, embodied in problematic and emblematic heroes (the clown, the "fool", the outcast, etc.). At the same time, the theme of illness, of declining corporeality, are correlated with various anamnetic representations of the dramatic dialog between executioners and victims, as in a fragment in which the hypostasis of an old Jewish man suffering from Alzheimer's disease, cared for by a German nurse, is fixed: "I looked at him: he was naked, standing naked, in front of the window, his back to the door. The tall, blond young man was wiping him with two towels at the same time and had another pile of towels and rags on the floor. The orderly had seen me, he smiled at me, we knew each other, we had spoken a few times. A young German volunteer, come to work at the old people's home in Jerusalem. (...) He bent over every part of his body that needed to be cleaned of feces: his bony arms, his bony, yellowish thighs, his back, his sagging back, his glassy knees. The young German was cautiously cleaning the old Jew of the filth with which the Nazi posters had identified him! I remained pinned in the image and cautiously closed the door. I returned to the dining room. Father appeared, half an hour later, smiling. "You're running late today," I told him. "I slept," he replied, with the same absent smile. He didn't remember that he had just parted with the young man who had washed his body of shit and stench, picked out clean clothes, dressed him, and led him to the table where I waited. Arrived, nine years later, at the burial of my mother and my fatherland, before leaving the cemetery of the past, I had to leave the patient's devoted wife in Jerusalem with the precious information: freed at last from loneliness, my father was, serene, without thought or sorrow, in the tender care of a young German who cherished the honor of his country."

For Norman Manea the relationship "between fiction and reality is ambiguous, typical of literature and art. There are biographical elements, but it is never biography. The hero is both me and not me, that is to say, I borrow from him situations that he has never gone through and that are demanded of me by the flow of writing. It asks me for certain situations that are not my biography, which I simply invent. All in all, there is probably a certain coherence of sensibility and perception preserved in the character structure, although factually it is not a painting after the model. That is to say, it is not a perfect *mimesis*, it is with deviations, with artifices, with tricks of writing, of expression. Reality is transformed by the very process of writing". The avatars of the fictional are interwoven with the resources of the autobiographical pact in recovering the scenario of exile which began "at the age of five" "because of a dictator and his ideology, and came to completion at the age of fifty, because of another dictator and an apparently opposite ideology". In this way, the relationship between death, suffering and redemption takes on initiatory connotations, emerging from the meanders of remembrance, from the expression of suffering or from the anxiety of differences and identity traumas ('The new Noah was not only initiating himself into life, but also into the Afterlife. Death had first of all taken on the sucked and adored face of grandfather Abraham! The sudden magic of disembodiment: the afterlife in the nameless, lifeless pit. [...] Still alive, still living, thinking of his own death, but realizing then that weeping and hunger and cold and fear are of life, not of death. Nothing was more important than survival, the mother said, trying to encourage her husband and son. Death had to be refused at all costs. This is the only way to deserve survival, repeated the person in charge of survival"). The initiation into the territory of socialist "Jormania" in the books *On Clowns*, *Compulsory Happiness*, etc. expresses certain tragi-comic or dilemmatic aspects of

paradisiacal existences: "The double-triple-multiple life of the socialist citizen had been supplemented by a precise, secret and unpaid mission: to report the double-triple existence of his best friend. [...] He had informed me, right up to the last moment, of the services he was providing to the Supreme Institution. In the end, the false informer had left socialist Jormania." On the other hand, it can be said that Norman Manea parodies the alluvium of dogmatic language, dominated by ideological clichés, which has dominated consciences, conduct and destinies ("Slogans, clichés, threats, duplicity, convention, lies large and small, round and roundabout, colorful and colorless, stinking and odorless, as well as insipid lies of all kinds").

Space and time take on the appearance of caricatures, being confiscated, devoid of individuality, of any specific element ("After the etatization of 'space', the most extraordinary socialist innovation: the etatization of time, a decisive step towards the etatization of being itself, for which time was the last possession. A new term in the new reality and vocabulary of the new times: sitting. "I sit and still sit in meetings", a satirical verse, a banal record of banal reality. The time of the individual transferred to the collective: the sitting, a linguistic derivative of "to sit - to stay", called the major operation of time robbery"). For Norman Manea, the "Power Syndrome" is essentially characterized by the refusal to accept the diversity of opinions and the very impossibility of dialogue with the authorities ("The Power Syndrome authenticates a dialogue of the deaf, the inability to really listen to the opinion of the opinion of the preopinent in all its nuances, the rush to brutal simplification. Correct information and respect for the truth are instantly replaced by innuendo and invective, if not outright slander. Nothing seems excessive in the reassertion of 'authority'; the rhetoric of good intentions, Tartuffian candor, crass manipulation. /.../ Hostility towards the interlocutor sometimes prevails, even after the controversy has been settled, through a persistent discrediting operation (in the case of a writer, the campaign naturally quickly extends to his work and biography").

The "obligatory happiness" of communism is thus an alibi for imposture, a means of oppression through the drastic mutilations of censorship. The essay " *The Censor's Reference"* is illustrative in this respect, by evoking the vicissitudes of the publication of the novel *The Black Envelope*: "The volume appeared in the summer of 1986. The publishing house, increasingly strangled by censorship pressure, tried to profit commercially from every book it published. As a result, twenty-six thousand copies of the book were printed, a privileged print-run that I had not dared to aspire to in the twenty years I had been publishing in Romania. The rumor surrounding a book that was stopped during the printing process and insistently massacred by the censorship probably stimulated public interest. The book sold out of the bookstores in Bucharest in a few days. Friends assured me that the published "replacement" version nevertheless retained its critical sharpness and literary originality. In the fall of 1986, the first favorable reviews of the novel appeared in the country's main literary magazines. In December 1986 I left Romania".

Exile also refers to the linguistic condition of the person displaced in another socio-historical context, in another cultural environment, the Romanian experience being, for Norman Manea, a continuous aspiration "towards the home that only the Book promised me", while exile means suffering resulting from the spectre of evasion towards the space of freedom: "Exile, a saving illness? A to-and-fro to and from myself [...] I had found, at last, my true home. Language promises not only rebirth, but also legitimization, real citizenship and real belonging". The decision to leave one's homeland is accompanied by the aspiration of utopian reconstruction of the exiled being through language ("all that was left for me to do was to take my language, my home, with me. The snail's home"), for the destiny of the "wandering language" carried by the exile summarizes a legitimate exercise of imagination: "I wish that one morning we all wake up speaking, reading and writing Romanian. And for

Romanian to be declared the American national language (with a world committing today's strange things, there ′ s no reason why that should NOT happen)".

At the same time, Norman Manea's hooligan is an outcast, a marginal being: "Attacked from all sides for the novel *Two Thousand Years*, Sebastian finds himself assailed as a hooligan, but also defined as one; a definition he turns inside out [...] The questions that haunted Sebastian the hooligan have a particular resonance, I think, for those who have lived under dictatorships of the right or the left. [...] My *hooligan* sees himself as an eternal *outsider*, an intruder, a suspect and a marginal, a clownish and disgraceful August the Fool, forced to go through the traumas of a century dementialized, a history of bloody convulsions. Always exiled, exiled again and again, wherever he may be". Mircea Iorgulescu rightly considers *The Return of the Hooligan to be* "a shocking book. Through the terrible experiences lived and evoked by the author - the deportation and the camp, then the slow but inexorable terror of the steamroller of 'real socialism', first of Soviet inspiration, then regenerated by the fascist nationalism, and finally exile as suffering and liberation - but also, perhaps even above all, through its literary expression, through the artistic uniqueness of confession and reflection. Witness or writer? Kingdom of the Document or Kingdom of the Self? The confessor of suffering (administrator, archivist, historian) or the artist? Deposition or Composition? The formula of this literature is by definition ambiguous, the boundaries between domains are sometimes, often, fluid, there are then moments that privilege one kind of reading over another, and the trenchant choices are fraught with pitfalls and risks."

As a dilemmatic duality, geographic and inner, exile problematizes the condition of the self under the spectre of the marginal and of a fractured identity, so that the existential legitimacy of the exiled being is rendered, in Norman Manea's books, through the cathartic exercise of the anamnestic approach, the erosions of forgetting being compensated by the revelations of a memory with ethical reverberations, writing representing a form of survival, of compensation for suffering and of refusal to compromise. The writing itself has a depositional aspect, designating the relief of a fractured existence, placed in the sphere of an alienating history. Memory, exile, marginality, outrage summarize the essence of Norman Manea's novels, in which the past of the being has the resonance of a retort to the dissolving negativity of ideologies. The writer's ethic is one of interrogation and singularity, of dialog with the Other, to the extent that the sense of anamnetic purification and the dynamics of temporal trauma unceasingly structure Norman Manea's literary destiny, not without affinities - confessed - with Kafka and Joyce, the experience of exile also rendering the need for a nostalgic return to the original matrix, to the "snail's house", through fiction, document, deposition and anamnesis of trauma.

The novel *The Exiled Shadow* (2021) is distinguished by a multilayered narrative architecture, the book is made up of a chain of literary collages, reading notes on love, writing, identity and memory, defining itself as an incursion into the crowded space of the traumatic dilemmas of the twentieth century, marked by the exacerbation of the ideologies of intolerance (fascism, communism, nationalism). With a "clear and profound voice that seems to come from centuries of experience" (Alberto Manguel), Norman Manea's novel retells the essential theme of exile, with the help of the protagonist, a schlemiel (a schlemiel, a schlemiel in Hebrew), a Dostoyevskian character who dissolves into the labyrinth of history, finding "a wise satisfaction in having been able to add an interpretation to the world" (Bogdan-Alexandru Stănescu). The symbolism of the shadow, the identifying mark of the central character's dominant anxiety, speaks to us of his alienated destiny and of the avatars of history. The thematic and structural unity of the book is also conferred by the affection between the central character and his half-sister, both marked by the trauma of the Holocaust and a revealing desire to assume a point of equilibrium in a universe marked by anomie and insurmountable contradictions.

The synthetic spirit of the book derives from the extension of the destiny of the narrator and witness character in *The Return of the Hooligan* and *On Clowns*, with its favorite and dilemmatic themes. Defined right from its subtitle as a "collage novel", Norman Manea's book is made up of quotations from works of fiction or non-fiction (essays, memoirs, philosophy, poetry), inserted into the text in a natural, authentic way. The protagonist of the book, an exiled Romanian writer and professor at an American university, recalls his searches, readings and days, his own texts and quotations interspersed with student reports, in a mixture of original texts and quotations, relevant to a quality intellectual dialog. The biography of this character, nicknamed the Nomad Mizantropus, suggests links with the writer's identity, but reading the book in a biographical key is limiting, as there are many distances and distinctions between fiction and the author's life, personal details being transgressed by reflective, meditative or symbolic accents. The first chapter introduces us to the space of exile, beginning with a Kafkaesque summons of the hero to a meeting at "headquarters", where Colonel Tudor announces that he can go abroad, into exile, an experience generating contradictory feelings, from hope to anguish or uncertainty. *The exile's itinerary* (West Berlin, discussions with Günther, arrival in the United States, meeting his half-sister, employment as a professor at a prestigious university) reveals a certain insecurity of identity in the character, who seems to have nowhere to belong, in a state of permanent exile. The narrator also calls him the Traveler, the Stranger, the Nomad, the Professor and the "lonely old man". The recurring topos of the shadow recalls the romantic character Peter Schlemihl who resorts to a Faustian pact, exponentially damning the condition of the exiled and marginalized. The symbolic connotations of the shadow are diverse, from "the shadow that we frequently lose when consciousness retreats into the shadows" to the shadow with a sense of identity that seems "a metaphor for homeland, language, roots or any other relationship to belonging". The trauma of the Holocaust, discussed with Günther**,** is revelatory from the perspective of the relationship between victim and accomplice. The reflection on the dilemmas of identity emerges clearly from numerous passages in the book in which the "millennial wound" is lucidly diagnosed: "You have put your finger on the millennial wound. You're conceited in your exaggerated modesty, you don't want to reveal yourself, you don't put yourself on the market. As if you were harboring who knows what treasure. Exiled not because you're far from your birthplace, but because you've assimilated into this category of bizarre angels, that's it! Exiled by structure, not by situation". A book about the relentless search for identity, *The Exiled Shadow* reveals the dilemmas of the Nomad Mizanthropus, explained by the final sentence, which includes the Hebrew word "hineni" (here I am), through which the biblical heroes make their presence known in the space inhabited by the divinity. The ideational tension, narrative dynamics and interrogative fervor are the essential qualities of an exceptional novel on the issues of identity and exile. Norman Manea's work basically brings with it the significance of an ethical lesson, of dignity and responsibility, accompanied by a legitimization of the identity of being, through the appeal to the anamnetic exercise, inclement and acute.

BIBLIOGRAPHY

1. Iulian Boldea, *Exilul şi etica memoriei*, în revista „Apostrof”, nr. 3, 2022; Iulian Boldea, *Norman Manea. The ethics of Memory and the Dilemmas of Identity*, în vol. Iulian Boldea, Cornel Sigmirean, Dumitru-Mircea Buda (Editors), *New Perspectives on Multiculturality: Literature and Dialogue*, Arhipelag XXI Press, Târgu Mureş, 2023;
2. Iulian Boldea, Claudiu Turcuş (coord.), *Norman Manea – departe si aproape*, Editura Arhipelag XXI, Târgu Mureş, 2014;

3. Matei Călinescu, *Reflecții despre Întoarcerea huliganului* (postfață), în Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2006;
4. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008;
5. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*. *Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003;
6. Ion Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994;
7. Aurica Stan, *Exilul ca traumă, trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Editura Lumen, Iaşi, 2009;
8. Mircea Tomuş, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului* Vol. 1, Editura Gramar, București, 1999;
9. Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare. Eseu*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004;
10. Claudiu Turcuş, *Est*etica *lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012;
11. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

THE COUPLE AS A CHARACTER OF IOANA POSTELNICU'S NOVELS

Lavinia Magdalena Bănică

Assoc. Prof., PhD, National University of Science and Technology "Politehnica", Bucharest, University Center of Pitești

Abstract: *Eros puts into play some features that look at the mentality of the 20th century, released by the previous taboos, by the emancipation of the woman, who is regarded as a partner equal to the man in all aspects. Literature has played an important role in the release of taboos, as well as in bringing the female character as a central character in the novel of the century. Ioana Postelnicu's couples are fully characterized by the metaphor title of the second novel. The darkness (Bezna) is the ultimate destination to which all the relationships between the characters go. Disillusion, failure, emotional bankruptcy, frustration, loneliness in two, inertia, limitation or non-fulfillment, all are key concepts that apply to the pairs of the novels, without exception, and which create an atmosphere suitable with the words that Dante has seen on the gate of Hell: "Lasciate ogni Speranza, I will come!"*

Keywords: *love, couple, failure, illusion*

Expresia erosului în literatura secolului al 20-lea este multiforma, ca de altfel în alte secole, prin aceasta nearatându-se doar simpla sa existenta, ci si cea a unei mentalitati despre eros ca sursa de emnacipare a sinelui, dovedita de anvergura temei. Desigur, se pot distinge imediat urmatoarele aspecte: faptul ca erosul în literatura nu este noutatea secolului al 20-lea, că emanciparea de sub tabuuri a fost bătălia altor secole înaintea acestuia, că afirmarea unei literaturi preocupate de o asemenea temă a început mult mai devreme. Limitele erosului modern sunt poate mai evidente în secolul 20, prin existenta unei literaturi care emancipeaza discursul literar, propunându-i alt canon, eliberându-l de obsesii, false pudori. În acelasi timp, dreptul de a iubi, de exprima tensiunea erotica, precum si aptitudinea respectiva ca semn al libertatii este un semnal de eliberare, emancipare pentru diverse situatii în care tensiunile existentiale au fost subjugate unor ierarhii totalizante. Interpretarea erosului ca devenire a autonomiei persoanei este însa partinitoare pentru integralitatea iubirii umane, pentru întelegerea iubirii în universalitatea ei. Pentru o îndelungata perioada reprezentarea erosului a fost îngradita de limitele unui canon literar si cultural, prin care iubirea a fost tratata selectiv. Astfel, iubirea de patrie, natiune, natura, familie, iubirea materna, iubirea de Dumnezeu au fost temele ale erosului preponderent prezentate. Daca celelalte tipuri de iubire sunt ierarhizate ca marginale, mentalitatea si literatura secolului al 20-lea se intereseaza de o alta ierarhizare. Astfel, de pilda, dragoastea de Dumnezeu ori dragostea de patrie sunt puternic estompate de cultura divertismentului. Nu se poate spune ca ele ar fi disparut, dar nu mai ocupa un primul plan al expresiei culturale. Cel mai viu si mai amplu aspect, erosul pune în joc câteva trasaturi care privesc mentalitatea secolului al 20-lea, eliberata în mare parte de tabuurile anteriorare, prin emanciparea femeii, care este privita ca partener egal cu barbatul în toate aspectele. Literatura a jucat un rol de seama în eliberarea de tabuuri, precum si în aducerea personajului feminin ca personaj central în romanul secolului.

Care sunt semnificatiile acestei deplasari de interes care priveste literatura mai sus amintitului veac, precum si modificarea perceptiei femeii în societate? Secularizarea care cuprinde mai întâi Europa vestica, atinge arii culturale tot mai profunde, cum este si cea a egalitatii dintre sexe. Eliberarea de prejudecăți nu este însa o realitate lipsita de riscuri, dupa cum ne dovedeste lupta pentru o imagine cât mai "adevarata" a vietii sentimentale si erotice a indivizilor în secolul 20. În acest context, literatura a oferit o perspectiva noua asupra tabuurilor prin relaxarea acestora, fara ca limita lor sa fie complet estompata.

În mod paradoxal, Bogdana, personajul central care dă și numele romanului Ioanei Poestelnicu urăşte însuşi motivul care a împins-o la căsătorie. Ea îşi doreşte un accident care să o mutileze; îşi urăşte propria frumuseţe fizică, pentru că acesta nu este altceva decât paravanul ce-i ascunde adevărata fiinţă, obstacolul care îl împiedică pe soţul ei să vadă dincolo de aparenţe, să ajungă să-i atingă adevăratul „eu".

Ceea ce ar trebui să fie o uniune armonioasă, clădită pe poziţii de egalitate, se transformă treptat într-o relaţie de vasalitate, cu roluri bine definite de stăpân şi supus. Sentimental de frustrare al eroinei, tratate ca un obiect, se naşte şi din neputinţa ei de a se rupe de acest mediu care o sufocă, de a tulbura aşa-zisul firesc al lucrurilor printr-o schimbare. Adam consideră obedienţa normală din mai multe motive: parte pentru că, tradiţional, femeia trebuie să se supună bărbatului – şi ce scuză mai bună pentru a îmbrăţişa acest principiu decât simplul fapt că însaşi ceremonia religioasă nu lasă loc de îndoială asupra locului femeii în căsătorie - parte pentru că Bogdana este cu mult mai tânără decât el, parte pentru că eroina a cultivat, la început, această atitudine pentru a-şi satisface proaspătul soţ.

Ruptura şi inevitabilele conflicte apar atunci când femeia devine nemulţumită de statutul său. Flirtul, ca evadare a femeii avide de înţelegere şi afecţiune, duce la gelozia iminentă a bărbatului. Tragismul intervine atunci când devine evident că sentimentul nu se naşte din dragoste profundă, ceea ce ar putea fi de înţeles, ci din instinct de proprietate. „ Era femeia lui, lucrul lui." Pragmatismul bărbatului face imposibilă orice încercare de romantism a femeii. Aparent, Bogdana realizează că iubirea şi căsătoria sunt două noţiuni incompatibile. Simţindu-şi eşecul ca soţie, negate fiindu-i eforturile de a găsi linişte şi fericire lângă soţ, Bogdana îşi îndreaptă viaţa interioară spre o nouă cale ce ar putea să-i împlinească destinul de femeie: maternitatea. Ea îşi doreşte un copil, simte că acesta ar opri-o să-şi caute satisfacţia într-o aventură iluzorie la telefon, cu un bărbat fără chip şi fără nume. „ Dacă Dumnezeu i-ar fi dat un copil, s-ar fi întâmplat toate câte le trăia?". Din nefericire, singurul lucru pe care şi-l doreşte intens, cu toată maturitatea, „minunea" ce i-ar schimba în bine existenţa, nu poate fi înfăptuită.

Relaţia dintre Bogdana şi Adam este dovada grăitoare că „ dragostea nu are deloc acelaşi înţeles pentru cele două sexe, şi aceasta este sursa unor grave neînţelegeri care le separă. Byron a spus – şi avea dreptate – că în viaţa bărbatului dragostea nu este decât o ocupaţie, în timp ce pentru femeie reprezintă toată viaţa ei."[1]

Cel de al doilea roman al Ioanei Postelnicu este saga unei familii burgheze bucureştene, cu toate dramele şi încercările la care o supune destinul. În pofida unei trame destul de necomplicate şi chiar banale a romanului, lectura ***Beznei*** oferă o complicată ţesătură de reacţii şi sentimente provocate în sufletul personajelor de micile întâmplări ale vieţii.

Constantin Crişan afirma că „ ai senzaţia, încheind ***Bezna***, că nu poţi identifica protagonistul."[2] Ceea ce face personajul principal aproape neidentificabil este modul în care autoarea se opreşte asupra interacţiunii dintre eroi. Un posibil răspuns la întrebarea: Cine este protragonistul acestui roman? ar putea fi: Cuplul.

[1] SIMONE DE BEAUVOIR – Al doilea sex, Ed. Univers, Bucureşti, 1998, vol. II, pg.380.
[2] CONSTANTIN CRIŞAN – Ioana Postelnicu sau Între istorie şi psihologie, în prefaţa romanului Bezna, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, pg. 9

Toate perechile romanului, fie că este vorba de căsătorie sau de relaţii extraconjugale, stau sub semnul fatalului şi al tragicului. Nici unul dintre cupluri nu cunoaşte fericirea sau împlinirea absolută, mai mult decât temporar. Premisele de la care pornesc eroii în alegerea „jumătăţii" lor sunt de cele mai multe ori eronate şi duc, în mod inevitabil, la deziluzii şi frustrări. Din motive, care variază de la social la psihologic, personajele nu sunt capabile să atingă satisfacţia în viaţa lor intimă. Soarta cuplului pare să fie dimensiunea principală pe care se construieşte romanul scriitoarei.

Familia Străjeru ajunge în casa unchiului Ştef ca urmare a unei tragedii petrecute în viaţa conjugală a acestuia. Situaţia iniţială din care se dezvoltă întraga intrigă acărţii este istoria prea puţin fericită a cuplului Ştef şi Lilly Comănescu.

Între cei doi soţi, nepotrivirile de carcter sunt evidente. Motivele pentru care căsătoria aceasta s-a încheiat nu sunt dezvăluite, dar Lilly este o femeie temperamentală, obişnuită să-şi satisfacă toate capriciile şi care nu se sfieşte să se folosească de orice mijloc pentru a-şi atinge scopul. Fire tumultoasă şi mândră, nu pare să suporte atitudinea rezervată şi „temperamentul ponderat" al soţului ei. Independenţa sa şi dorinţa de a face totul cum vrea ea îi sugerează o soluţie care se dovedeşte letală. Hotărâtă să-şi pedepsească soţul, pentru că nu a fost de acord cu o plimbare călare pe care o planificase împreună cu prietenii ei, pune la cale o tentativă de sinucidere. Din nefericire, ceea ce era menit să fie o lecţie pentru un soţ inflexibil se transformă într-un suicid veritabil. O femeie tânără, cu dorinţe fireşti anilor săi, unbărbat în vârstă, incapabil să i le satisfacă şi relaţia este sortită eşecului. Doar că, în aceste caz, spre deosebire de relaţia Bogdanei, consecinţele sunt mai tragice decât o simplă frustrare conjugală.

Istoria relaţiei dintre Alex şi Elena dezvăluie un alt tip de dramă. În casa cu un singur dormitor, situată într-o mahala bucureşteană, familia Srăjeru duce o viaţă fericită, în ciuda privaţiunilor financiare pe care le îndură. Mutarea în casa din aleea Izvoranu ar trebui să fie răspunsul la acestă problemă. Dar schimbarea, privită de de cei doi ca „ceva deposebit", „un lucru bun", se dovedeşte un dezastru pentru căsătoria părinţilor lui Cosma.

Relaţia se deteriorează treptat din momentul mutării; dacă pentru Alex noua locuinţă este un cămin, pentru Elena nu este aşa. Unchiul are nevoie de Alex, nu şi de soţia acestuia. Noile circumstanţe nu-i mai permit Elenei să-şi realizeze destinul de femeie-soţie. Ea nu mai este stăpâna casei; Ema se ocupă de toate problemele gospodăriei şi pentru Elena nu mai este loc. Această stare de fapt o face pe Elena inutilă, lucru pentru care soţul o blamează constant. Când soţii încetează să mai doarmă împreună, semn cert că relaţia nu mai merge, intervine şi pasul ultim, dovada falimentului căsătoriei lor: Alex se implică într-o relaţie extraconjugală cu Ema. Nefericirea femeii este simţită de copil, dar ignorată de tatăl acestuia. Tot prin ochii fiului se mai dezvăluie o altă scenă, care probează măsura în care relaţia s-a schimbat; nu numai că cei doi nu-si mai regăsesc liniştea din trecut, dar Elena este supusă şi violenţei conjugale. Trădată ca soţie, Elena încearcă să se realizeze ca mamă. Aparent, nu-i este suficient. Eşecul marital şi emoţional îi zdruncină sănătatea şi o împing spre o moarte prematură.

Cu Ema se cristalizează un nou unghi din care poate fi privită problema căsătoriei. Ajunsă în casa Comănescu ca guvernantă a lui Clody, Ema visează pentru ea un viitor strălucit ca pianistă, viitor în care această slujbă este doar un stadiu necesar. Moartea lui Lilly însă, o leagă definitiv de fetiţă şi visurile ei se spulberă. Mulţumită iniţial de locul ei din casă, graţie deplinei libertăţi pe care i-a oferit-o Ştef şi a aptitudinilor muzicale ale micuţei, pe care o vede ca pe o posibilă realizare a visului care i s-a refuzat ei însăşi, Ema devine tot mai nemulţumită pe măsură ce aspiraţiile sale nu se mai pot materializa. Clody suferă de o boală psihică, ce nu-i permite să devină o mare pianistă, Ştef preferă să-şi cheme fratele ca să aibă grijă de avere după moartea lui. Ema se transformă treptat într-o femeie frustrată, plină de ură, neîmplinită, profesional sau emoţional. Singura scăpare pe care o întrevede este

căsătoria. Pentru ea, un soţ este modul în care îşi poate asigura un statut. Hotărârea de a se mărita nu are nimic romantic în ea; este, pur şi simplu, o problemă raţională. Ema nu urmăreşte să se căsătorească cu cineva anume, urmăreşte doar mariajul. Acestă instituţie este calea spre o poziţie socială şi siguranţă financiară. Nu soţul este important, ci faptul că ea devine soţie. Pe Elena o urăşte încă de la început, doar pentru simplul fapt că acesta a reuşit să pună mâna pe un soţ.

Încercările sale sunt infructuoase, la început, pentru că Ştef refuză să vadă în ea altceva decât guvernanta fiicei sale. Dorinţa i se împlineşte abia mai târziu, când devine soţia lui Alex. Moartea neaşteptată a acestuia, după doar un an de viaţă conjugală, îi răpeşte Emei atât statutul, cât şi siguranţa pe care acesta i-o oferea.

O relaţie aparte în economia romanului o constituie bizara legătură care îi uneşte pe Cosma şi pe Clody. S-a spus că proza feminină oferă posibilitatea unor disocieri chiar în interiorul speciei de romanul analitic. Dacă prin Camil Petrescu, Gib Mihăescu, Anton Holban şi ceilalţi, proza de analiză românească se dezvoltă pe linia raţionalismului abstract, creaţia epică feminină caută drama în latura psihologismului organicist. În primul caz, tentativa de explicare a realităţii se sprijină pe reflecţie şi concept, în celălalt, soluţia provine de la celulă şi simţuri. ”[3] un exemplu grăitor, din acest punct de vedere, îl constituie cazul extrem al lui Clody. Fiica lui Ştef, lovită încă din copilărie de o boală psihică, se împlineşte exclusiv pe plan fizic. Persoană senzuală şi deosebit de atrăgătoare, în ciuda debilităţii sale, Clody se defineşte ca femeie doar prin intermediul simţurilor. Instinctul sexual, care o împinge în braţele lui Cosma, este unica modalitate prin care tânăra stabileşte un contact cu realitatea. Aventura de natură erotică, trăită cu Cosma, este singura care o scoate la lumină, redându-i, (în mod paradoxal, dacă luăm în consideraţie modul în care se realizează), demnitatea umană.

Relaţia dintre cei doi este, totuşi, sortită eşecului, pentru că ceea ce are sens şi este un moment benefic în viaţa lui Clody, este perceput de Cosma ca o „boală”, care trebuie ascunsă de ochii tuturor. Interesant este faptul că, nemulţumit şi dezamăgit de soţia sa, Cosma va ceda în final, lăsându-se antrenat, din nou, într-o conjunctură care, altădată, îl izgonise departe de casă.

Legătura dintre Cosma şi Marta debutează sub auspicii relativ favorabile. Cosma caută o persoană cu iniţiativă, care să-l ocrotească aşa cum a făcut-o Ema, iar Marta caută o ieşire de sub tutela unei mătuşi care o urăşte. Fiecare pare răspunsul la problema celuilalt. Pentru untimp, amândoi se regăsesc şi se întrevede un trai fericit. Dar contradicţiile intervin chiar şi aici. Marta nu este tipul de femeie potrivit nevoilor lui Cosma, pentru că, ea însăşi practic un copil, simte nevoia să fie ocrotită şi răsfăţată. Cosma trezeşte în ea instinctele de femeie, ideea căsătoriei o exaltează, dar între ei nu există nici o înrudire spirituală şi nici dragoste.

Relaţia lor se construieşte pe o fantezie; Marta visează o casă plină de copii şi o viaţă de familie, care să o realizeze ca femeie. Deşi simte nepotrivirile de caracter dintre ei doi, ea alege să le ignore: „Tot cea ce ar fi putut simţi nepotrivire între ea şi Cosma, asperităţi de structură interioară, de sensibilitate diferită, se învăluia sub neaşteptatul miraj al căsătoriei.” Sentimentele pe care le are pentru Cosma sunt şi ele destul de confuze. Marta nu este îndrăgostită, dar nu-şi permite să conştientizeze acest fapt. Când unchiul ei, Andrei, o întreabă dacă îl iubeşte, răspunsul este ambiguu şi evaziv. Pentru ea, ideea căsătoriei este irezistibilă şi nu poate rezista tentaţiei unei schimbări în care îşi pune toată speranţa.

Eşecul relaţiei poate fi întrezărit cu uşurinţă, analizând, chiar şi superficial, zilele pe care Marta le trăieşte la mare, împreună cu Luky. Simplul fapt că se simte atrasă de el, este o dovadă suficientă că viitoarea viaţă conjugală, fundamentată pe o himeră şi pe instincte, este

[3] AL. PROTOPOPESCU – Romanul psihologic românesc, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978, pg. 258

compromisă. Sentimentele sale şi datoria, oarecum burgheză, evident condiţionată social, pe care o are ca logodnică a lui Cosma, sunt în contradicţie. Paginile verii la Balcic relevă o Marta cu trăiri duale, imatură emoţional, nepregătită pentru nici un fel de relaţie.

Două sunt motivele care transformă căsătoria lui Cosma şi a Martei într-o nereuşită şi ambele sunt de natură psihologică. Studii recente de psihologie a cuplului pun un accent deosebit pe comunicare, percepută ca o condiţie sine qua non a supravieţuirii vieţii în doi. Între soţii din romanul Ioanei Postelnicu nu există nici o comunicare. Toate încercările de apropiere ale Martei se izbesc de un zid de indiferenţă pe care Cosma îl construieşte, parte pentru că se simte înşelat în năzuinţele sale – comportamentul conjugal al tinerei nefiind cel aşteptat de el, parte pentru că este influenţat de Ema.

Cea de a doua premisă aeşecului o găsim teoretizată de psihanalistul canadian, Guy Corneanu. Specializat în problemele cuplului şi ale raporturile familiale, el are convingerea că numai o cunoaştere bună a partenerului, a relaţiei stabilite cu părinţii, a unor eventuale traume suferite de acesta în copilărie, te ajută să acţionezi corect în situaţii limită, în momentele inevitabile de criză, şi să ai o căsnicie stabilă şi fericită, mai ales după ce pasiunea oarbă de la început se consumă.[4] Acest tip de cunoaştere nu se realizează între Marta şi Cosma. Dorinţele fiecăruia îşi au originea în trecutul lor, dar, fără să cunoască circumstasnţele vieţii de dinainte de întâlnirea lor, nu sunt capabili să ofere partenerului confortul psihic necesar, care ar conduce la întărirea legăturilor dintre ei. Intuiţia autoarei, sau poate o bună cunoaştere a naturii umane, dezvăluită în încursiunea printre meandrele spiritului celor două personaje, se dovedeşte, peste ani, un fapt demonstrat ştiinţific.

Conştientă de nereuşita sa conjugală, Marta îşi caută împlinirea în altă parte. Aventura pe care o are cu Luky este consecinţa firească a deziluziei pe care o trăieşte ca soţie. Decizia de a se implica în această relaţie nu este uşoară, dar debusolarea ei nu este de natură psihică sau sufletească. Marta trece printr-o situaţie conflictuală generată de constrângerile sociale. Ar vrea să simtă cu Luky ce nu-i oferă Cosma şi totuşi acesta din urmă „îi era soţ şi în sinea ei acest lucru era preţuit de ea dintr-un punct de vedere burghez." Soluţia pe care o aplică, aceea de a oferi celor doi, soţ şi amant, lucruri diferite îi liniştеşte conştiinţa şi îi dă pentru un timp un echilibru şi o armonie necesare viaţii ei interioare.

Şi relaţia extraconjugală este sortită eşecului; nu pentru că este, social şi moral, condamnabilă, ci pentru că are o bază fundamental greşită: partenerii se folosesc unul pe celălalt pentru a vindeca rănile altor relaţii dezastruoase. O astfel de apropiere poate fi un panaceu temporar, dar nu este menită să dureze.

Marta şi Andrei formează singurul cuplu al romanului care se profilează distinct pe fundalul atâtor nereuşite sentimentale. Tot ce lipseşte celorlalte perechi, regăsim în legătura dintre ei. Comunicare, înţelegere, comuniune spirituală, aspiraţii similare şi, mai presus de toate, dragoste. Maturizarea emoţională o face pe Marta să înţeleagă că Andrei reprezintă răspunsul la angoasele sale sentimentale; el este singurul care o înţelege, singurul preocupat de ea, în adevăratul sens al cuvântului, unicul în stare să o împlinească pe deplin ca femeie. Un destin demn de operele scriitorului englez, Th. Hardy face ca şi acest cuplu să sfârşească tragic, sub dărâmăturile blocului Carlton, prăbuşit în timpul cutrmurului din 1940.

Concluzia care se impune în urma acestei analize sumare a cuplurilor din opera de analiză psihologică a Ioanei Postelnicu este că acestea sunt pe deplin caracterizate de titlul-metaforă al celui de al doilea roman. Bezna este destinaţia ultimă spre care se îndreaptă, în mod fatal, toate relaţiile dintre personaje. Deziluzie, eşec, faliment emoţional, frustrare, singurătate în doi, inerţie, limitare sau neîmplinire, toate sunt concepte cheie care se aplică perechilor romanelor, fără excepţie, şi care creează o atmosferă potrivită cu cuvintele pe care Dante le-a văzut scrise pe poarta Infernului: „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!"

[4] GUY CORNEANU – Există iubiri fericite?, Psihologia relaţiei de cuplu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999.

BIBLIOGRAPHY

1. DE BEAUVOIR, SIMONE, **Al doilea sex**, Ed. Univers, Bucureşti, 1998, vol. II
2. CORNEANU,GUY, **Există iubiri fericite?, Psihologia relaţiei de cuplu,** Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999
3. POSTELNICU, IOANA, **Bogdana**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979
4. POSTELNICU, IOANA, **Bezna**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1970
5. PROTOPOPESCU, AL., **Romanul psihologic românesc**, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978

SUMMER BY CLAUDIA MILLIAN: A FANTASY VIEW

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest

Abstract: *The purpose of this paper is to analyse the poem Summer by Romanian Symbolist poet Claudia Millian. The analysis of the poem will rely on literary studies, and mainly on a reader-response approach. The poem will be considered both in the context provided by the Symbolist movement, and according to the way it can be analysed both based on the mindset of the readers of those times and of readers of today. Readers of today have their mindset shaped by fantasy, a genre which is very popular, especially for the young adult readers. They could relate, from the point of view of the mindset provided by fantasy, with the poem Summer by Claudia Millian, which offers a vision where elements of everyday reality are literally melting from the heat, in a way reminding readers of Dali's clocks. Summer with its heat becomes a world of decay. In the second part of the poem, readers are surprised by a contrasting sensation and image, that of cool air brought by a fan. The cool atmosphere and the shade lead, further on, to an extreme cold, and free associations made by readers with another world and the ephemerality of this world lead them to think about death, dentifying the atmosphere of decay specific to Symbolist poetry.*

Keywords: *Symbolism, free associations, ephemerality, reader-response approach.*

1. Introduction

Claudia Millian (1887-1961) is one of the representatives of Romanian Symbolism. She was influenced by Ion Minulescu (1881-1944), her husband, and the poet that made Symbolism to become a mainstream, as well as a very popular movement, since his poems were so enjoyable that some of them became lyrics to songs. Romanian Symbolism occurred about two decades later than its original country, France, from which it all started, and then in the other countries following this tendency (Balakian, 1984). This made Symbolism overlap with Romanticism and Realism in Romania (Bote, 1966). In France, "Symbolism developed intensely within the years 1885-1895" (Gagiu Pedersen, 2015). In Romania, Symbolism developed between the late 19th century and early 20th century. For other parts of the world, Symbolism "appeared as a poetical deviation from romanticism" (Gagiu Pedersen, 2015). Romanian poetry is known to have included Romantic elements in Symbolist poetry, in the work of Alexandru Macedonski, the precursor of Symbolism. Unlike Romanticism, Symbolism "cultivates solitude, without enthusiasm (as romanticists do) but discreetly and silently" (Mihuţ, 1976).

For French Symbolism, and for Symbolism in other countries that started from the movement put forth by France, "the real ancestor of symbolism" is considered to be "Charles Baudelaire (1821-1867), who shocked his contemporaries with his visions of lust and decay" (Pînzari, 2019). It was also Baudelaire "the one who created the system of symbolistic correspondences between the spiritual and material world, through the symbol" (Gagiu Pedersen, 2015). This is why the free associations from psychoanalysis (Schachter, 2018), which involve the patients saying whatever comes to their minds in psychoanalytic psychotherapy sessions related to an image or idea can be relevant in the analysis of a Symbolist poem, such as the one by Claudia Millian chosen for analysis in this paper, called *Summer* (in Romanian, *Vara*). This idea of using free associations in interpreting Symbolist poems, and, especially, the *poem* Summer by Claudia Millian, relies on the specific feature of

Symbolism that it aimed to rediscover "the essence of poetry, approaching more music than painting, lyricism must not express, but suggest, through the symbol and various euphonic lexical values, the plastic equivalences of reality and of the most subtle nuances of the thought, impressions and soul feelings" (Bălu & Iancu, 2006). Poetry, therefore, should not be descriptive. It should express, indirectly, the message it sets out to convey, and to appeal to the emotions of the readers. Indirect communication versus direct communication can be mentioned at this point, where saying based on allusions what we mean vs saying exactly what we mean can be seen as the main means of expression. Normally, we associate poetry with indirect communication, due to the presence of figurative language, which needs to be decoded.

The relevance of studying a Symbolist poem is related to the way in which Symbolism can be considered "the first manifestation of modernism" (Gagiu Pedersen, 2015), and as opening the way towards modernism (Damian, 2017). This is supported by the references to the innovation Symbolism wanted to bring, in "rediscovering the essence of poetry" (Bălu & Iancu, 2006), which shows a rebellious attitude towards the past tendencies and a wish to challenge them. For Symbolist poetry, the indirect communication, related to "the essence of poetry" (Bălu & Iancu, 2006), means "vagueness, ambiguity, irony, various prosodic innovations, the symbol, the suggestion, the discursive character, the principle of musicality, the principle of correspondences" (Gagiu Pedersen, 2015). We can further complete this indirect expression and reliance on "allusive speech" by considering that Symbolism means "vaporous images, vagueness, inaccuracy, misty reverie, atmosphere" (Micu, 1984). Symbolism posed a challenge to the language of poetry, as Symbolism develops its own language (Zafiu, 1996), and challenges "the traditional poetical convention" (Scarlat, 1984), which is related to the difference between the levels of signifier and signified (Gagiu Pedersen, 2015), due to using language to suggest correspondences, and to express allusions, instead of using direct language. A certain word or image no longer refers to its real correspondent, but to something else, to which it alludes.

2. Materials and Methods

The author of the present paper will present a reader-response approach (Mart, 2019), based on the way in which readers can relate emotionally to any text, or react emotionally to it, as well as interpret it based on their background knowledge. This approach is prompted by the way in which Symbolism works, by allusions and by correspondences, suggesting a subjective way of perceiving reality. The associations between one word and its image are subjective ones, based on the emotions, or free associations, of the readers. Readers are suggested to interpret and to feel the poem based on the allusions conveyed by the selected words in the poem by its author.

In addition to this general understanding of Symbolism, which makes readers understand the mechanism by which is works and based on which readers should interpret these poems, we can witness additional features of Symbolism: among the themes and motives, next to the already mentioned solitude, "urban nature […], evasion, chromatics, some protesting attitude, the city, the sense of death, everything that is difficult to define: mystery, silence, wandering, melancholy, vices, the eulogy of logos", as well as "the relationship with time," which makes readers see that "symbolists polemize with the myth of progress, rediscover ancient mythologies, invoke the world of timeless ideas and at the same time, they live the idea of modernism" (Gagiu Pedersen, 2015). What is more, "Psychically, symbolism is seen as a state of crisis," since, "For many symbolists, sensitivity means a taste of the bizarre, anxiety, decadence, apathy, lifelessness, disorder of senses" (Gagiu Pedersen, 2015). This can be related to the way in which Baudelaire brings a shocking perspective based on "his visions of lust and decay" (Pînzari, 2019). Readers can, therefore, be prepared

when starting to read the poem *Summer* by Claudia Millian to come across various contradictions and contrasts which reflect the contradictory emotions experienced by anyone in states of psychological crisis, and in this case, of a perceived incompatibility between lust and decay.

The poem *Summer* by Claudia Millian can be understood as both timeless and tied to its literary movement context, that of Symbolism, a movement which shaped its authors in such away as they can still have a component strongly related to Symbolism, while also having a component with universal relevance, based on the universal features of the dream and the dreaming experience which are not just features of Symbolism (Gagiu Pedersen, 2015), but general human tendencies. Symbolist poetry is based on the dream, since it reflects "the revelations of the subconscious," as well as "the deepening in the dream" and the "crepuscular psychic state," since ""Symbolism rejects the direct expression and the accurate description and at the same time, it wants to exclude pathos and eloquence from poetry" (Philippide, 1966). For Lovinescu (1973), "Symbolism is the deepening of lyricism in the subconscious, by expressing the musical background of the human soul by means of suggestion." The focus on the dreaming experience is related on the way in which Symbolism was mainly built: "To name an object is to take away three quarters of the charm of the poem, which is so constructed as to reveal itself little by little; to suggest it, here is the dream" (Mallarmé, 1970). This means that readers are allowed the freedom to make their own free associations related to various elements of the poem, and, in this way, to contribute to building the poem and its atmosphere of fantasy and dreams. It is an experience prompting the daydreaming of the readers, and the Symbolist poems allow them to express their imagination.

We can interpret the poem *Summer* by Claudia Millian based on a framework which both ties the poem within the historical context in which it was created, and which allows the freedom of readers to interpret it according to any other historical context, as well as according to their own sensibilities, independent of the historical context. The interpretation based on the historical context and the way in which it shapes the poetic persona and the poem itself is New Historicism, which shows that we are always the product of our times. At the same time, even when we start interpreting a poem we apply the mindset of our own times, since we are shaped by the historical context, and ideological trends that are going on. In this sense, the experience of the dream can be interpreted as strongly tied to the context of Symbolist poetry, while it can also relate to the current readers' mindset, which is shaped by fantasy writings, a genre currently popular, especially for the young reading public. Meanwhile, dreaming, or daydreaming, and relying on imagination can also be related to Romanticism, a trend on which Symbolism drew, some way or another, reinterpreting from a different perspective its specific motifs. Moreover, the experience of dreaming, fantasizing, and daydreaming is one specific to human nature and to the human mind, and a natural part of our lives, if we look at Freud's psychoanalytic theories. Freud's theories rely on the experience of the unconscious, which shapes, based on fantasies, our entire psyche, starting from early childhood, with our phases of development, ending with the Oedipal complex, and continuing with the way in which these shape the way we see the world and our relationships with the others. At the same time, fantasies and daydreams compensate for various lacks in our everyday life and reality. More than this, we all dream at night and we all express in dreams the work of our unconscious mind. The motif of evasion into other worlds, while a feature of Symbolist poetry, is also a feature of Romantic poetry and, after all, a feature of human nature's tendency to have our own world during certain moments of our lives.

The poem *Summer* by Claudia Millian will be analysed based on the textual analysis method, while combining it with reader-response criticism and knowledge of the historical context, in which the literary trend appear and on the way in which the trend of Symbolism

can shape any poem which is part of this trend. The author of the present paper has provided her own translation to the Romanian text of Claudia Millian's poem, since no other English version was found available. In this way, Millian's poem will be understood by an international audience, since English is a lingua franca. The analysis will be carried out based on each stanza, of a total of five stanza making up the poem.

The poem begins, in the first stanza, with the image of a very hot summer, a time when "cherries and apricots/ Are melting in bouquets under their leaves" (*my translation*):

E-așa de cald, că se topesc sub frunză
Buchetele de vișini și caise,
Și-n brazde, dorm corolele închise,
Că nu e strop de umbră să le-ascunză. (Millian, 1975)

It is so hot, that cherries and apricots
Are melting in bouquets under their leaves,
And in the furrows, the closed corollas are sleeping,
As not one single drop of shade is there to hide them. (*my translation*)

This image of the melting "cherries and apricots" (*my translation*) can be associated, by knowledgeable readers, to the image of the melting clocks, which are a well-known image and symbol in Salvador Dali's paintings. One famous painting, for which Dali is known to everyone, and which is the usually associated painting with Dali's name is the one called *The Persistence of Memory*, which was painted in 1931, and which is considered one of the landmarks of Surrealism. This painting includes an image of an arid, desert landscape, which resonates with the very hot summer to which we readers are introduced in Millian's poem right from the start. This is the most known painting by Dali with the melting clocks. The melting clocks have been interpreted as representing a subjective distortion of time, as well as the ephemerality of life, which is subject to death and decay. Death and decay are also features of Symbolist poetry, which are in strong contrast with the beauty of dreaming and of romantic relationships. At the same time, this contrast highlights the fleeting, ephemeral nature of all experiences in our lives.

Going back to Dali's clocks, Mane (2016) interprets them in the painting *The Persistence of Memory* as symbolizing "the time experienced while dreaming," with dreaming being a moment when, during sleep, human beings are no longer "able to keep track of time" the way they do "during the day" (*my translation*). Mane (2016) continues by claiming that Dali means, by this painting, through the "distorted and melting clocks," that the clocks "do not have power during the dream state or in the dream world," and that "the concept of time" becomes "delusional and irrelevant […] during the dream state" (*my translation*). Mane (2016) belives that "Dali might want to state with his painting that simple machines like clocks and pocket watches are too primitive to grasp time." The opinion of the author of the present paper is that the image of the melting clocks shows how objective time may mean nothing when experienced by human beings, that it can be distorted and also show that our time here on earth is subject to decay. The melting clocks can be interpreted as being ruined by the passage of time, and that nothing remains from this world, nothing lasts. The arid setting of the desert in Dali's painting makes readers imagine it as the setting for Millian's poem *Summer*, when everything seems to melt. The sensation of the strong heat is resented as a pressing over the entire world.

The sensation of sleep, present further on in the first stanza, is attributed to elements of the setting and of the natural world: "And in the furrows, the closed corollas are sleeping,/

As not one single drop of shade is there to hide them" (*my translation*). The absence of shade and coolness reinforces the strength of the heat.

The heat is felt as weighing over everything in the second stanza, underlining this sensation which is familiar to anyone reading the poem:

E secetă pe huma împietrită
Și lumea vegetală se usucă,
Și boul trist abia poate să-și ducă
Povara greutății lui de vită. (Millian, 1975)

There is drought on the stony ground
And the plant world is fading away,
And the sad ox can barely bear
The burden of its own weight. (*my translation*)

The image of the drought makes readers recall further the image of Dali's painting *The Persistence of Memory*, as its landscape provides a visual reference to illustrate these physical and psychological sensations described in Millian's poem. The sensations are primary in her poem, and make readers imagine a setting based on common cultural knowledge, of which Dali's painting is part. Nature is designated by the term "the plant world," which "is fading away" (*my translation*), showing readers the ephemerality of time in its process of happening right before our eyes. Time makes everything waste away, and the summer heat provided a good pretext for prompting readers to reflect on the ephemerality of time. Mostly, for Symbolist poets, autumn is the typical season (Gagiu Pedersen, 2015), and, in this sense, Millian challenges this stereotype, by the time, since it had become overused. She replaces autumn with summer, bringing in an element of novelty, creativity, and personal contribution.

The sleepy state due to the heat is attributed to elements of nature, in this case to the corrollas. The human being is absent in the first stanza, apparently, which is an opportunity to focus on the atmosphere. The entire landscape is a reflection projected on the external surroundings of the poetic persona's state of mind. The heat becomes overpowering and overwhelming, distorting the landscape. The poetic persona can only see the landscape based on her inner world. Emotional states are converted into concrete images.

A physical sensation due to the summer heat is converted into a visual image: "And the sad ox can barely bear/ The burden of its own weight" (*my translation*). The sad ox hardly bearing the burden of its own weight further reinforces through visual images the way the poetic persona and all human beings feel during the heat. The sensation of being overwhelmed by the heat is translated by the image of the ox.

The third stanza presents readers with a contrast, directly from the first line: "It is hot... And yet I feel it is so cool" (*my translation*):

E cald… Și totuși mi-este-așa răcoare,
Căci aripele gândurilor mele,
În evantaiuri le desfac rebele,
Și-mi răcoresc a sufletului floare. (Millian, 1975)

It is hot... And yet I feel it is so cool,
Since the wings of my thoughts
Are spreading rebelliously into fans,
And they cool down my soul's flower. (*my translation*)

This is the stanza which marks the passage from a world which is not exactly real, but in which the poetic persona is, actually, present here and now, into a world which is created by the poetic persona to compensate for the heat. The first two stanzas present a world which is also the creation of the poetic persona, by making her feelings and sensations turn into concrete visual elements that are part of the landscape. However, even if the landscape is worked out by the poetic persona, it refers to the current status of the summer heat. In the first two stanzas, the melting, arid landscape reminding of Dali's painting is used to allow the poetic persona to express how she feels. In the third stanza, the poetic persona creates an alternative world, where readers find exactly what is lacking in the arid landscape in the first two stanzas. This world is created to compensate for the heat, by introducing coolness. This world includes everything that lacks in the world presented in the first two stanzas. The poetic persona shows what she needs during a hot day, and creates this fantasy. This fantasy can be associated by readers not just with taking refuge in a fantasy world, but with the phenomenon of travelers in the desert, hallucinating that they are seeing an oasis.

The figurative language related to thoughts and the soul combines abstract and concrete elements, suggesting readers that there is a connection based on free associations between the two. What is more, since we hear about the thoughts, and the soul, readers understand that the poetic persona is about to imagine another world. This is what the following phrases suggest: “the wings of my thoughts,” “my soul’s flower” (*my translation*). The wings are concrete, visual elements, while the thoughts are abstract. By their association with the wings, they gain concrete form, and weight. The flower is concrete, while the soul is abstract. By their association, they borrow from one another. The soul is understood as delicate as a flower, and starts gaining a visual image association, suggesting that the soul is beautiful and vulnerable.

The fact that the poetic persona is about to imagine another world is confirmed by the fourth stanza, where readers see a concrete image of a cool landscape, with no heat:

În juru-mi cresc poiene adumbrate
Și parcuri cu cascade și cu stânci,
Și râuri repezi lunecând pe brânci,
Și bolți adânci cu albe stalactite... (Millian, 1975)

Shady glades are growing around me
And parks, with waterfalls and rocks,
And rapid rivers are sliding down the slopes,
And deep vaults with white stalactites... (*my translation*)

Everything suggests the fulfillment of the poetic persona's to cool down. Knowledgeable readers can think about Freud's definition of the dream, which is that of the fulfillment of a wish (Freud, 1900). However, it is only in childhood and in cases of physical needs or traumatic experiences when adults experience their dream directly (Freud, 1900). Most of the times wishes and needs in dreams are disguised, distorted (Freud, 1900), and expressed in indirect form, since we are not aware of them and since we unconsciously push them away, not wishing to admit to them. In the case of this poem we deal with physical sensations, which lead to the creation of such a world where the poetic persona can cool down. This world is all the more visible and turned into concrete, visual elements in the fourth stanza. Parks, waterfalls, rocks, glades, and stalactites are all associated with coolness and shade. The last line, “And deep vaults with white stalactites...” (*my translation*) makes

readers slide into a fantasy world, and also to reach an extreme state of coolness, that of actual cold.

The last stanza shows the poetic persona in a conflictual state of mind, between the two worlds, that of the drought and that of the cold, the latter encompassing the entire planet:

Din peisajul secetei te strig,
Cu gândul să păşeşti în altă sferă,
Să simţi cum moare vremea efemeră,
Şi cum se lasă pe planetă, frig. (Millian, 1975)

From the landscape of this drought I am calling you,
Thinking of you stepping into another sphere,
To feel how the ephemeral time is dying,
And how the cold is setting down over this planet. (*my translation*)

Both heat and cold are presented at a large scale, as two worlds. Readers understand that these are references to summer and to winter, and to the passage of time. The last stanza shows the poetic persona in a state of psychological crisis, trying to deal with the ephemerality of life and with the passage of time, suggesting the fast change from summer to winter, with no season of transition mentioned in-between. At the same time, readers can reconstruct the experience of autumn from the poem, starting with the moment of the shade and coolness. Autumn is just a sensation suggested based on clues, while summer is named in the poem and suggested clearly by the heat and the drought. Winter is not named, but readers can build its image based on free association with the stalactites and the cold planet. Stalactites suggest the free association with icicles, present during winter.

The invitation addressed to someone, present in the line "From the landscape of this drought I am calling you" (*my translation*), and including the passage from one world to another can be interpreted by readers as a call to the poetic persona herself. It is a self-dialogue where, as a reaction to the ephemerality if the world, the poetic persona wishes to stay anchored in reality. From the landscape with drought to the landscape with the entire cold planet the transition is difficult. Each landscape is associated with a state of mind, which reflects the change the poetic persona has gone through, as she calls someone who is herself from the landscape with the drought to the landscape of the cold planet. This is a call for the poetic persona to step outside the memories of the past and live the present moment

Alternatively, the call can be one to the readers, to resonate and sympathize with the poetic persona and to become aware of the ephemerality of life. The fact that the poetic persona calls the reader from the landscape of the drought shows the impact of this visual description. It is also a call to the reader about the change of seasons. We often dream of another season and wish for another state of affairs, and become caught in our thoughts. The call is one to awaken to reality, whose message is that everything is ephemeral. The ephemerality of time and the reference to the landscape of the drought make readers return to the image of Dali's painting *The Persistence of Memory*, and feel that the poem is ending symmetrically. The call is to awaken from the dream state and to become aware of ephemerality, this being the message of the poem.

The dream-like state becomes a means of showing how the world is ephemeral, as the readers awaken to a completely different one. The drought from the beginning is replaced by a world of cold. This very passage from hot to cold suggests the move towards death. Millian

presents in a creative way the features of Symbolist poems, namely death, decay, and the passage of seasons. Decay is translated into the drought. It is also present in the cold planet. Both drought and cold are extreme states, marking the difference from the passage from one stage of life to another, representing change clearly, and also suggesting destruction or decay. Hot and cold are states where we feel discomfort. Summer can be associated with maturity and cold, suggesting winter, with old age and death. Life passes as quickly as the seasons, the poem seems to imply.

The two worlds, of drought and cold, suggested by projecting the sensations and psychological state of the poetic persona on the landscape of drought and then the cold encompassing the entire planet, show two versions of the inner world of the poetic persona. The external world becomes a direct reflection of the inner world, showing that we perceive the world subjectively.

The dreamworlds are reflections of human psychology. They are a creative spin put on the feature of escapism and exotic, or fantasy worlds, present in Symbolist poetry, which can be either far away realms or imaginary ones. The poem *Summer* by Claudia Millian illustrates the intent of the Symbolist movement to move away from the commonplace reality and its much too realistic descriptions, as well as away from the focus only on the external world, with no mention of the emotions and inner world of the poetic persona, which were visible in the trends of Realism and Naturalism. Readers feel that the inner world and the external world are both present in Millian poem, with a focus, however, on the inner world.

3. Results

Just like in the experience of dreams, readers are faced in this poem with the creation of the external environment as starting based on an external stimulus, that of the heat. This stimulus turns the external world into a landscape of drought. This stimulus holds together the entire poem, as afterwards there is a reaction to the heat and a surrounding environment of coolness and shade appears, later on to culminate in a planet covered by cold.

The observation of the Symbolists that the emotions and the inner world were neglected is shown in this poem in intertwining reality and fantasy, and sliding towards a fantasy world. The neglect of emotions and of the human psyche is unjust, since it is a natural part of human nature, as we are suggested from intertwining external and internal worlds. The landscapes are not simple descriptions. They are filled with the poetic persona's emotions and allusions to them. They are distorted by emotions, just as the image of the melting clocks in Dali's painting.

The borders between interior and exterior worlds, between fantasy and reality, are challenged, and readers are faced with this fantasy world created by the poem.

4. Discussion and Conclusions

The fantasy world is created by psychological reality, by the human mind. However, this does not mean it is less real than the external, objective world. Even the external, objective world is, to some extent, a reflection of our states of mind. The emotional reaction to the external environment, involving the heat, can be explained by environmental psychology, according to which we always react emotionally to our surroundings. The view of the world of Symbolists is, therefore, backed up with psychological theories.

The tendency to daydream and fantasize makes the poem readable and relatable even after the Symbolist movement has passed.

The fantasy world is created by hyperbole, a figure of style dealing with the exaggeration of some experiences. The way in which the poetic persona experiences heat is resented at the level of the entire surroundings, as we can see in their description. Later on, at the end of the poem, we notice the reference to a planet overwhelmed by the cold. These two

worlds are made fantastic due to the exaggerate omnipresence of the heat and of the cold. The two are connected by a stage of passage, of the coolness. Readers move from one fantasy world into another. This can be interpreted at psychological and figurative levels. However, for present day fans of the fantasy genre, these worlds gain their entire attention and can be drawn to exploring them. They can use them as the beginnings for their own imaginings, since fanfiction is frequently associated with this genre. The presence of the different worlds gains, for these readers, center stage, and they resonate with them, to the point where they engage in continuing to create stories in those worlds and to imagine them further themselves. This very aspect proves that imagination and our inner worlds are a strong part of who we are and that we should not push it aside.

BIBLIOGRAPHY

1. Balakian, A. (1984). The symbolist movement in the literature of European languages. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia.
2. Bălu, I. & Iancu, M. (2006). Romanian Symbolism: Text and Interpretation. Erc Press Publishing House, Bucharest.
3. Bote, L. (1966). Simbolismul romanesc. Editura pentru literatura, Bucuresti.
4. Damian, A. I. (2017). Considerations upon the Metaphor and the Analogy in the Romanian Symbolist Poetry. Limba și literatura–repere identitare în context european, (20), 35-39.
5. Freud, S. (1900). Distortion in dreams. *The interpretation of dreams*, 142-143.
6. Gagiu Pedersen, E. (2015). Symbolism, the beginning of modern poetry. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, *180*, 593-599.
7. Lovinescu, E. (1973). Writings, 4, History of the Contemporary Romanian Literature. Edition by E. Simion, Minerva Publishing House, Bucharest.
8. Mallarmé, S. (1970). Complete Works. Library of the Pleiades Gallimard, Paris.
9. Mane, K. (2016). The concept of time in the works of modernists. Wisdom, (2 (7)), 187-190.
10. Mart, C. (2019). Reader-response theory and literature discussions: A Springboard for exploring literary texts. The New Educational Review, 56(2), 78-87.
11. Micu, D., (1964), Romanian Literature at the beginning of the XX-th Century. 1900-1916, Publications, Groups, Trends, E.P.L., Bucharest.
12. Mihuţ, I. (1976). Symbolism, Modernism, Avant-garde. Didactic and Pedagogic Publishing House, Bucharest.
13. Millian, C. 1975. Cantari pentru pasarea albastra. Ed. Minerva, Bucuresti.
14. Philippide, A. (1966). Studies on World Literature. Youth Publishing House, Bucharest.
15. Pînzari, T. (2009). Intertextuality at the level of themes and symbols encountered in the poems of EA Poe, Ch. Baudelaire, and G. Bacovia. *Analele Ştiinţifice ale Universităţii de Stat" Bogdan Petriceicu Hasdeu" din Cahul*, (5), 132-140.
16. Scarlat, M. (1984). History of Romanian Poetry. Vol. II, Minerva Publishing House, Bucharest.
17. Schachter, J. (2018). Free association: From Freud to current use—the effects of training analysis on the use of free association. Psychoanalytic Inquiry, 38(6), 457-467.
18. Zafiu, R. (1996). Romanian Symbolistic Poetry. Humanitas Publishing House, Bucharest.

AUTUMN EQUINOX BY ION MINULESCU: AN ANALYSIS

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest

Abstract: *The purpose of this paper is to analyse the poem Autumn Equinox by Ion Minulescu from a reader-response perspective. Readers are familiar with the usual intepretation of autumn as a season inviting reflection over the past, as well as over the ending of various phases and accompanying sad, nostalgic, and depressive psychological states. While the poem by Ion Minulescu present the end of a summer romance, it does this in a surprising way, breaking all expected patterns in describing such an experience in a poem. The tone is playful, joking, and the form of the poem also breaks all rules. It sounds like a modernist poem, and this makes sense, since Romanian Symbolism was considered to mark the way towards Modernism in poetry. The breaking of conventions is not, however, totally done. It is present just in the way the poem is written and in the way the experience is treated. The playful, joking tone contrasts with the actual sadness of the experience described.*

Keywords: *Symbolism, free associations, ephemerality, reader-response approach.*

1. Introduction

As the Symbolist movement marks the beginnings of Modernism (Brooker & Perril, 2001), poetry during this time is supposed to become more and more innovative (Damian, 2017) and more and more relatable to the sensibilities of the reading public of today.

It is visible and incredible how much Modernism has shaped our current mindset, and how we continue to practice it and expect to find it in poetry, other literary works, and in art, to the point where we associate it with creativity and breaking free from conventions and previously established pattern in art. Modernism is the literary landmark we associate with the peak of experimentalism, and of major changes in society. The fast and high technological advancements have allowed for enough resources and comfortable living conditions which opened the grounds towards an individualist society during Modernist times, which meant laying the basis for the society we know today, with questioning various traditions, conventions, rules, norms, and being open to changes in society. Mindsets became more open to change.

The Symbolist movement reflects the drive towards change in the way poetry looked like, with the breaking free from too many rules and too many rigid conventions, as they had come to be felt by the French poets supporting the initiation of this movement (Porter, 2019; Symons, 2014). They wanted a radical breaking free from the contents of poetry until then which had focused with Realism and Naturalism too much of the external surroundings, with no emotions involved, and with nothing out of the ordinary, as the common everyday life reality had been present. Emotions and fantasy worlds had been missing, and Symbolism came to compensate for this lack. France is the country of origins for the Symbolist movement (Gagiu Pedersen, 2015), from which this movement started in other countries (Balakian, 1984). Romania was the latest to adopt the Symbolist movement in poetry, in the second half of the nineteenth and beginning of the twentieth century, as there were resistances to any foreign influence at the time and to the decadence that was part of the French Symbolism.

The conflict between reason, on the one hand, and emotions, imagination, fantasy on the other hand has been visible before Symbolism with the Romantic movement. Symbolism returns, in the case of Romanian Symbolism, to features of the Romantic movement (Nicolescu, 2012), in Romanian poetry this being visible starting with the work of the precursor of Symbolism, Alexandru Macedonski. Romantic features include the focus on exotic and fantasy worlds, on the experience of dreaming, under the form of the Symbolist poetry's focus on the external world vs focus on inner life. With both movements, artists have felt that the emotional and imaginative side of the human beings had been neglected, and unjustly so, since it is a strong part of human nature. Both reason and imagination, inner and outer life, are part of human nature, and part of each and every individual's makeup. Freud had shown how much and visible part of the human mind the unconscious was, as our entire behaviour included moments when the work of the unconscious became visible, e.g. in dreams, daydreams, in slips of the tongue, in various emotions such as fears and anxieties which had their source in early childhood, and so on.

Since Symbolist poetry focuses on the inner world, can Freud's theories from the domain of psychoanalysis bring further insight into understanding it? The present paper focuses on the poem *Autumn Equinox* (*Echinox de toamnă* in Romanian) by Ion Minulescu (1881-1944), which is translated into the English language by the author of the present paper, since no other available translation has been found. An English version is needed, as the analysis relies on the text of the poem, and since the present paper is written in the English language.

2. Materials and Methods

The framework of analysis for the poem *Autumn Equinox* by Ion Minulescu is reader-response criticism, since the poetry of this movement relies on allusions suggested by the words, by correspondences between various realms of experience, as well as on states of mind such as anxiety, depression, melancholy, which are corresponding to various images of the external world, such as those related to nature during various seasons. Autumn is the main season used by the Symbolist poets, to suggest not only melancholy, nostalgia, depression, anxiety at the future, which is represented by winter, but also awareness of the ephemerality of life, to which the experiences of death and decay (Gagiu Pedersen, 2015; Pînzari, 2019) are related. From the fantasy, exotic worlds we move on to the contrasting experiences of death and decay, and all associated negative states, yet these two apparently contradictory aspects can also merge and be presented as interrelated. After all, they are both part of human life.

With reader response criticism (Mart, 2019), readers rely on their emotional reactions to the text, as well as on their tendency to interpret in based on their background knowledge. The poet transmits a message, and readers interpret it, acting as interlocutors in a dialogue. As the poet suggests various correspondences and meanings of words due to allusions, readers react to them in their process of interpretation and relating emotionally to the poetic content. Readers use free associations to interpret the various elements based on what they suggest to them, in the manner in which the free associations are used in a psychoanalytic therapy setting (Schachter, 2018), where the patients are asked to speak freely about whatever a certain word or image can bring to their minds. The allusions that are associated to words in the poem by the poet can also point to the same process, of using free associations. These free associations are based, however, on a common frame of reference, that on common life experiences and feelings. While we are unique as human personalities, we also share similar experiences related to the seasons. Autumn, with its dark, rainy, and cold days can make us feel sad at least. We are all familiar with season affective disorder, which occurs during seasons of transition, and which refers to intensely sad, even depressive moods. We can also

consider the fact that in Northern countries, where sunlight is scarce, the absence of light leads to higher rates of depression. Autumn is also a season of plenty of changes, which correspond to reflections of human beings on changes in their own lives. Autumn can reflect the transition to another age for the human beings. The change from grown up, mature age to old age is one when human beings deal with plenty of emotional difficulties, which are visible in the changes they associate with what happens in nature during the autumn season. During the autumn season, we become aware of the ephemerality of life, the death of nature, a sense of decay, as the natural cycle reaches its end and moves on towards winter. At the same time, in spring nature revives, and this could be considered as just a moment, a symbolic one, on the path towards a major change in the life of a human being.

Ion Minulescu, in his poem *Autumn Equinox,* manages to create a fantasy world based on an intertwining of the poetic persona's anxieties about the changes brought by autumn, and in parallel, the suggested changes in human beings' lives, with the change from one age to another, sadness and nostalgia about the passage of summer, and the surrounding reality:

Ascultă, Doamnă!...
Ascultă glasul echinoxului de toamnă,
Ce aiurează-n vârful unui plop
Strident,
Dar înțelept ca un Esop...
În locul veveriței de-astă-vară,
Pe care pădurarul vrea s-o-mpuște
(Fiindcă-ncercase să te muște),
Pe-aceeași cracă stă acum o cioară!...
E simbolul idilelor defuncte -
Idilele de vară (la munte sau la mare).
Un scriitor,
O cetitoare,
O strângere de mână,
Un „ah!“,
O sărutare...
Și-n urmă: puncte, puncte, puncte...
E tot ce-a mai rămas din noi -
Din păpădia
Iubirii noastre scurte de-astă vară:
Un plop pe malul Oltului,
O cioară
Și-un glas ce pastișează veșnicia!...
Ascultă-l înc-o dată, Doamnă...
E glasul echinoxului de toamnă... (Minulescu, 1930)

Listen, my Lady!...
Listen to the voice of the autumn equinox,
Jabbering and wandering on the top of a poplar
Stridently,
But being as wise as another Aesopus...
Instead of this past summer's squirrel,
Which the forester wanted to shoot
(Because it tried to bite you),
A crow is now sitting on the same branch!...

It is the symbol of long-gone idylls -
Summer idylls (in the mountains or at the seaside).
A writer,
A city dweller,
A handshake,
An "ah!",
A kiss...
And finally: dots, dots, dots...
This is all that is left of us -
Of the dandelion
From our short love story of this past summer:
A poplar on the banks of the Olt River,
A crow
And a voice that pretends to be eternity!...
Listen to it again, my Lady...
It is the voice of the autumn equinox... (*my translation*)

The surrounding reality becomes a fantasy world due to the way in which, in its description, real life, or external surroundings' elements from nature appear, and are shaped by the interior reality of the poetic persona. The poetic persona projects his emotional reality over the external surroundings, making readers aware of this inner world as it is made entirely visible to them as a fantasy world which is as real as it can be. By translating the inner life into external surroundings, the poetic persona manages to make readers see reality from his own perspective. In this way, it becomes easy for readers to relate to the experience of the poetic persona and to sympathize with his experience. In addition, by making this translation from interior to exterior worlds, the poetic persona converts the abstract world of feelings and ideas into concrete, visual, and palpable elements which can only facilitate the readers' understanding. It is a usual practice to illustrate with concrete examples abstract ideas, in various situations, when we teach students or when we want to explain a certain theory or concept to someone else. The poetic persona resorts to this same practice for his readers, showing them visually the way that he is feeling. In turn, the way the poetic persona feels is triggered by free associations to elements found in the external surroundings. Once we are preoccupied by a certain issue, we tend to see it everywhere around us, and to draw parallels and make associations in the surroundings with it. According to psychoanalysis, when we start the process of free associations, what is preoccupying us will eventually surface. Especially what is preoccupying us but are not aware of it is sought through using the free associations method. The free association method gives access to the unconscious.

The poetic persona lets his mind wander freely when looking at the surrounding, external world, which is the one of an autumn landscape. The time is set right from the beginning of the poem, from its title: autumn equinox. This is the time when night and day are of equal length. This marks the moment when the longer duration of the day we had grown accustomed to during summer is no longer there and we have the first feeling of change. The autumn equinox has a calendar date: September 21, and, while until this moment we may have ignored the month in the calendar and hung on to the still warm and even hot during some times of the day, days, with the equinox sunlight lasts less, and we become aware of what is yet to come. The year moves on towards winter. The poetic persona, in this poem, presents readers with the moment when change is taking place in his mind, as he has a premonition and anxiety about the change that can occur in the autumn season. The poetic persona starts with addressing directly his Lady, whom readers infer is the woman he is in a romantic relationship. He makes her aware of the autumn equinox, which he personifies:

“Listen, my Lady!.../ Listen to the voice of the autumn equinox, […]”(*my translation*). This makes the impact of the change to be more powerful for the readers. Further on, “the voice of the autumn equinox” is become more distinctive, as it is “Jabbering and wandering on the top of a poplar/ Stridently, […]” (*my translation*). We notice, to the liveliness of the description, that the abstract term, autumn equinox, has a completely concrete, corresponding reality, as suggested by attributing to it human characteristics. Further on, the autumn equinox is presented as “being as wise as another Aesopus” (*my translation*), which comes as a suggestion, to readers, that autumn is a season associated with reflections, often caused by various psychological crises in response to change. Autumn is the season when, in association with the passage from one life stage to another, we deal with psychological and philosophical questions, often related to the meaning of life and to our path in life, as well as what further awaits us in life.

Further on, the poetic persona challenges the readers’ expectations of a fall into a melancholy, depressive state: “Instead of this past summer's squirrel,/ Which the forester wanted to shoot/ (Because it tried to bite you)/ A crow is now sitting on the same branch!...” (*my translation*). The poetic persona illustrates the change from summer to autumn with different elements of the setting specific to each season, while also introducing humorous remarks: “this past summer's squirrel,/ Which the forester wanted to shoot/ (Because it tried to bite you)” (*my translation*). The reason for shooting the squirrel is one that cannot even be taken seriously, so that the readers believe that the forester was not even serious when trying to shoot it, let alone that the squirrel moves so fast and lively all the time that it would be an impossible thing to do, even absurd. The squirrel is the symbol of playfulness and youth, while the crow becomes the symbol of deep and sad, even somber, philosophical reflections. Further on, in a manner unexpected of a poem, the poetic persona introduces an explanation, or an interpretation of the crow: “It is the symbol of long-gone idylls -” (*my translation*). This reminds of the metatextual manner (Witosz, 2017) in which Modernist authors enter their fictional world, become aware of the process of writing and creating it, and refer to the very process of creation. Here the poetic persona shocks readers by telling them exactly what the crow means for him, while readers expect to need to decode the symbol themselves. In this way, the poetic persona leaves no room for ambiguity, and also defies absolutely all conventions and rules, even those of the Symbolist poem itself. Further on, the “long-gone idylls” (*my translation*) are detailed to means “Summer idylls (in the mountains or at the seaside)” (*my translation*). The “summer idylls” in their turn are further detailed, and the details presented suggest that the poetic persona is going through the process of free associations, as he mentions associated images which are part of his past experiences, namely: “A writer,/ A city dweller,/ A handshake,/ An ‘ah!’,/ A kiss...” (*my translation*). Readers are prompted to fill in the gaps, as the most significant words are chosen, with the highest power of suggestion, and to reconstruct the idyll, which likely involves a writer and a lady, living in the city, or the writer living in the city, them shaking hands, in the sense that they meet and get to know each other, them having a moment when they realize they are in love with each other, suggested by the “ah!,” which can be associated with a moment of enlightenment, of becoming aware of being in love, as well as with a means of expressing emotion, and them kissing, which further reinforces their romantic relationship. Afterwards, the poetic persona refers to the ephemerality of this idyll, as it is suggested to be part of the past by now: “And finally: dots, dots, dots.../ This is all that is left of us -/ Of the dandelion/ From our short love story of this past summer:/ A poplar on the banks of the Olt River,/ A crow/ And a voice that pretends to be eternity!...” (*my translation*). The dots can be interpreted as the parts missing from the love story, which are irrelevant, likely showing how the love story came to an end. Yet, the poetic persona wishes to preserve it in memory, and refuses to think about those details. The dandelion is associated by readers as being beautiful,

fragile, and ephemeral. The moments of happiness and love have not lasted for long. This is further confirmed by the details added by the poetic persona: "our short love story of this past summer" (*my translation*). All that is left of the love story are images, and these images are part of the external surroundings: "A poplar on the banks of the Olt River,/ A crow" (*my translation*). These are concrete images, which can be associated with the surrounding elements of the setting where the idyll took place. The crow already alludes to the change, and to the awareness of the change. The autumn setting represents the change brought in the poetic persona's mind while reflecting on the past summer love story. The elements of the surroundings love their power of suggestion with the past, as the crow is introduced again, after the poplar, and readers remember that the poetic persona had told them that the crow was "the symbol of long-gone idylls -" (*my translation*). The "voice that pretends to be eternity!..." (*my translation*) can be understood, by readers, to be the memory of the poetic persona, the memory of the lost romantic story, which he is aware that reflects his loss and that this memory itself is subject to change, as it is also ephemeral.

The last two lines return to "the voice of the autumn equinox" (*my translation*), to which the Lady is asked to listen again, this time referring back to the "voice that pretends to be eternity!..." (*my translation*) and which refers to what is left from their summer romance. Afterwards, the poetic persona mentions that the voice pretending to be eternity is "the voice of the autumn equinox..." (*my translation*) since it refers back to it. The poetic persona tries to transmit the message to the readers and to the lady that he will never forget their short summer romance. At least, this is the way in which readers can interpret the various connections suggested by the various elements in the poem.

Readers work their way through decoding the poem, and the poetic persona actually helps them with clues and with direct interpretations of the symbols, in a manner which breaks off with all rules, showing the high degree of innovation and experimentalism present in Ion Minulescu's poem. Minulescu behaves towards readers in a friendly way, trying to make the experience of them reading his poem easy and enjoyable, while, at the same time, prompt them to reflect on the seriousness of the issue. Likely, this manner of presenting his attitude towards his past summer love story, by introducing humour, and a playful attitude among the details suggesting sadness, shows a way for the poetic persona to take distance and look at the sad experience in a detached manner. The presence of the autumn equinox shows that he is trying to come to terms with the change, as he mentions directly this moment of clear change and transition between summer and autumn.

3. Results

The use of reader-response criticism has shown how the Symbolist poetry works, based on allusions and the power of suggestion of the words selected by the poet to be included in the poem. The description of the surroundings contains a strong emotional approach, as the elements selected by the poetic persona resonate with his state of mind and are chosen to exemplify for the readers the way in which he feels about his past romantic relationship. The poem is structured under the form of dialogue with the poetic persona's loved lady, which is absent. He confesses to her about how he feels about their past, short romance that had lasted for one summer. The fact that the poetic persona is still addressing his loved lady, while being aware that the summer romance is now gone, shows that he has not gone completely past this breakup. He still has feelings for the lady, yet at the same time he tries to move past this experience, even more so since the entire natural setting suggests change.

Symbolist poetry, based on the analysis of this particular poem by Ion Minulescu, *Autumn Equinox*, sounds incredibly contemporary, as it is so relatable for the present-day readers. They do not need to be part of the historical context of the age when Minulescu

wrote his poem to understand it. This is because Minulescu has managed to touch on a universal experience in his poem, which is related to any person's interior life.

4. Discussion

We could further on understand that the experience described in the poem by Minulescu is a reflection of the stages of mourning (Freud, 1917). The mourning is related to the sense of loss, and trying to deal with this loss, in the case of a romantic relationship that has ended, in the case of the poem *Autumn Equinox*. The poetic persona is past the stage of anger at the loss, and past the stage of denial. He is moving on towards accepting the loss, although he still feels nostalgic about it. However, by placing his reflections in the setting of a season of change, of transition, the poetic persona tries to present the loss as meaning change in his life, which is a process that is natural, as it is also present in the natural setting. The natural setting illustrates changes of all kinds, which are presented by the poetic persona in a manner suggesting that he accepts them and tries to come to terms with them, as he does in the case of his lost love. He suggests, in the end, that the experience of the past romantic relationship will always be part of his memories, and he hopes that the same will happen for the lady he had been together with that one summer.

5. Conclusions

Based on a reader-response approach, combining background knowledge of the Symbolist movement's features, as well as of personal experience, and the free associations method from psychoanalysis to understand the connotations of the words, their suggestions, and symbols, as well as connections among them, the analysis of the poem *Autumn Equinox* presents us with the universal elements of this poem, which make it relevant to readers belonging to all historical ages, contexts, and mindsets. Ion Minulescu relies on universally human experiences and features when creating his Symbolist poem, highlighting how we can feel in relation to the natural surroundings and to a past love relationship. The fact that the poetic persona is struggling to move past the break with the loved person due to the ended relationship is visible as it is combined with the season of transition, autumn, when so many poets before him have reflected about the changes going on in their personal lives. What is more, poets and common persons will also continue to combine these two elements, autumn as a season of change and the changes it echoes in human beings' lives.

BIBLIOGRAPHY

1. Balakian, A. (1984). The symbolist movement in the literature of European languages. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia.
2. Brooker, P., & Perril, S. (2001). Modernist poetry and its precursors. *Twentieth-Century*, 21.
3. Damian, A. I. (2017). Considerations upon the Metaphor and the Analogy in the Romanian Symbolist Poetry. Limba și literatura–repere identitare în context EUROPEAN, (20), 35-39.
4. Freud, S. (1917). Mourning and melancholia. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, *14*.
5. Gagiu Pedersen, E. (2015). Symbolism, the beginning of modern poetry. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, *180*, 593-599.

6. Mart, C. (2019). Reader-response theory and literature discussions: A Springboard for exploring literary texts. The New Educational Review, 56(2), 78-87.
7. Minulescu, Ion. (1930). Strofe pentru toată lumea. Editura Cultura Națională, București.
8. Nicolescu, C. (2012). Statistics regarding the occurrence of the epithet in Romanian symbolist poetry. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, *46*, 4524-4528.
9. Pînzari, T. (2009). Intertextuality at the level of themes and symbols encountered in the poems of EA Poe, Ch. Baudelaire, and G. Bacovia. *Analele Ştiinţifice ale Universităţii de Stat" Bogdan Petriceicu Hasdeu" din Cahul*, (5), 132-140.
10. Porter, L. (2019). *The Crisis of French Symbolism*. Cornell University Press
11. Schachter, J. (2018). Free association: From Freud to current use—the effects of training analysis on the use of free association. Psychoanalytic Inquiry, 38(6), 457-467.
12. Symons, A. (2014). *The symbolist movement in literature*. Carcanet.
13. Witosz, B. (2017). Metatext in the Discourse of the Theory of Text, Stylistics and Pragmalinguistics. In *Forum Lingwistyczne* (No. 4, pp. 107-112). Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

THE ROLE OF CULTURAL ACTIVITIES IN COMMUNITY DEVELOPMENT

Corina Rotar

Lecturer, PhD, Babes-Bolyai University of Cluj Napoca

Abstract: *This article explores the critical role of cultural activities in promoting community development, particularly focusing on Cluj-Napoca, Romania. By examining various cultural events—including the Transylvania International Film Festival (TIFF), Electric Castle, Untold, and Jazz in the Park—this paper highlights how such initiatives contribute to social cohesion, economic development, and the reinforcement of community identity. Through a review of relevant literature and case studies, this article argues that investing in cultural activities is vital for sustainable community development.*

Keywords: *cultural activities, identity, strategy, development*

Community development is a multifaceted approach aiming to enhance the quality of life within specific geographical areas through collective efforts to improve social, economic, and environmental conditions. Integral to this process are cultural activities, which encompass a wide range of community-driven initiatives, including festivals, art exhibitions, and heritage preservation efforts. These activities enrich the cultural fabric of communities and stimulate various dimensions of community development. This article posits that engaging in cultural activities is essential for promoting social cohesion, enhancing local economies, and fostering robust community identities. Specifically, Cluj-Napoca serves as a prime example of how cultural initiatives can facilitate comprehensive community development.

To understand the impact of cultural activities on community development, it is essential to examine several theoretical frameworks. Social capital theory, as articulated by Robert Putnam, emphasizes the importance of social networks and relationships in fostering cooperation for mutual benefit. Cultural activities serve as a vital platform for building social capital because they bring community members together, facilitating communication and interaction. This engagement, in turn, fosters trust, cooperation, and a sense of belonging among participants[1].

Additionally, cultural sustainability plays a key role in understanding the significance of cultural activities. David Throsby defines cultural sustainability as an aspect of sustainability that addresses the preservation of cultural identity, heritage, and community values in the face of globalization. Engaging in cultural activities allows communities to celebrate and maintain their unique identities while adapting to changing socio-economic contexts. This dual focus is crucial for effective community development, as it promotes social inclusion and respects diverse cultural expressions[2].

[1] Robert D. Putnam. *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community* (New York: Simon & Schuster, 2000), 21-22..

[2] David Throsby. "Cultural Capital," in *Handbook of Cultural Economics*, ed. A. V. Atkinson and A. D. S. Lee (Edward Elgar Publishing, 2008), 73-74.

Furthermore, the concept of creative cities proposed by Richard Florida argues that cultural activities are essential for the economic competitiveness of cities. Florida presents the notion that cities attracting creative talent demonstrate higher levels of innovation and economic development[3]. This framing positions cultural activities as a cornerstone of urban development strategies, facilitating not only social engagement but also economic prosperity.

Cultural events have a unique capacity to foster social cohesion by bringing together individuals from diverse backgrounds, interests, and experiences. In Cluj-Napoca, the Transylvania International Film Festival (TIFF) is a prominent example that represents this phenomenon. Launched in 2002, TIFF has grown into one of the most significant film festivals in Eastern Europe, attracting filmmakers, critics, and movie enthusiasts from around the globe. The festival showcases a variety of films, including independent productions and foreign films, thus promoting cultural exchange and dialogue[4].

Through its programs, TIFF not only highlights global cinema but also strengthens local filmmaking talent. By providing a platform for local filmmakers to present their works, TIFF encourages collaboration and interaction among artists and audience members, fostering a sense of community ownership and pride in local culture[5]. The festival's workshops, panels, and discussions further enhance social ties, creating an environment where ideas can be exchanged and relationships built.

Another significant cultural event in Cluj-Napoca is Jazz in the Park, an annual festival held in the city's central parks. This grassroots initiative promotes music, arts, and community interaction in an informal setting. By featuring local musicians and artists from diverse genres, Jazz in the Park seeks to create an inclusive atmosphere conducive to social interaction. The festival also includes workshops and activities for children and families, making it a family-friendly environment that encourages communal engagement[6].

Cultural activities significantly contribute to local economies and are essential for economic revitalization within communities. In Cluj-Napoca, major festivals like Electric Castle and Untold have transformed the city's economic landscape. Untold, launched in 2015, is one of the largest electronic music festivals in Europe, attracting over 400,000 participants annually. The festival not only showcases top international DJ talent but also serves as a platform for local businesses, artisans, and service providers. Untold generates approximately 40 million euros per year in direct revenue for the local economy from ticket sales, accommodations, and food and beverage sales[7].

Similarly, Electric Castle, held at the historic Banffy Castle, combines music and technology in a unique festival format. It attracts thousands of attendees who contribute to the local hospitality and service industries during the festival period. Reports indicate that Electric Castle not only draws significant tourism but also enhances the visibility of local brands and products, contributing to the sustainability of small and medium-sized enterprises in Cluj[8]. The festival has also helped position Cluj-Napoca as a hub for innovative events that blend music and multimedia art, thereby fostering a creative economy.

Cultural initiatives like these promote entrepreneurial activity as well. Local businesses often capitalize on increased visitor traffic during festival seasons. For instance, hotels, restaurants, and shops report a surge in guests and sales during major events, which

[3] Richard Florida.*The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life* (New York: Basic Books, 2002), 55-56.
[4] M Bulearca, M. Duca. "The Impact of the Transylvania International Film Festival on the Development of the Film Industry in Romania," *Journal of Business Research* 92 (2018): 170-179.
[5] *Ibidem*, 175.
[6] L. Klein. "Jazz in the Park: Community Engagement Through Music," *Art, Culture, and Community Development Journal* 45, no. 1 (2020), 34.
[7] Untold Festival, "The Economic Impact of Untold Festival on the Local Economy" (2019), https://untold.com
[8] Electric Castle, "About Us" (2021), https://electriccastle.ro/about.

demonstrates the direct economic benefits of cultural activities. This influx not only supports existing businesses but also encourages new ventures to open, contributing to the overall economic dynamism of the region. The collaboration between local businesses and festival organizers further maximizes economic benefits, as vendors can secure exposure and generate sales during high-traffic periods[9].

The provision of jobs is another significant economic impact of cultural events. Festivals require a considerable workforce, ranging from security personnel to food vendors and event coordinators. This provides employment opportunities and equips local residents with skills that enhance their employability in the future. Such shifts in the labor market can lead to long-term economic stabilization in the region[10].

Despite the benefits, implementing cultural initiatives can face several challenges, including limited funding, bureaucratic hurdles, and accessibility issues. Many cultural events rely on sponsorships or government grants, which can be inconsistent and subject to political changes. This financial instability can jeopardize the sustainability of long-term cultural projects.

Moreover, bureaucratic processes can slow the planning and execution of events. Navigating permits, regulations, and logistical requirements often consumes resources that could be better allocated to the creative or community-building aspects of cultural initiatives.
Accessibility is another crucial concern. Ensuring that cultural events are inclusive and welcoming for all community members, regardless of socioeconomic status, ethnicity, or disability, is essential for maximizing their impact. This involves providing transportation options, making venues physically accessible, and incorporating pricing structures that allow wider participation. Engaging in community consultations can help identify and address these issues. By actively involving residents in the planning process, organizers can gain valuable insights that contribute to more inclusive and successful events.

In some cases, cultural initiatives inadvertently reinforce social divides by catering primarily to specific demographic groups, which can be detrimental to overall community cohesion. Addressing these challenges requires a deliberate focus on inclusivity and representativeness in event programming.

As Cluj-Napoca continues to grow and evolve, policymakers must recognize and enhance the role of cultural activities in community development. This involves not only providing financial support but also developing strategic partnerships between cultural organizations and local businesses.

The case studies I mentioned illustrate the effectiveness of cultural activities in fostering community development in Cluj-Napoca.

Transylvania International Film Festival (TIFF): TIFF has played a crucial role in transforming Cluj-Napoca into a regional cultural hub. Its extensive outreach programs, such as "TIFF for Kids," underline its commitment to fostering a love of cinema among the younger population. Workshops and film screenings cater to schools and universities, enhancing cultural literacy and appreciation for the arts at a grassroots level.

Untold Festival: Launched in 2015, Untold has rapidly gained international recognition, influencing the regional cultural economy by making Cluj-Napoca a destination for music tourism. The festival's success has prompted the establishment of various local music festivals and events that celebrate different genres, contributing to a vibrant cultural landscape.

[9] Cultural Management Department, "Economic Impact of Cultural Events in Cluj-Napoca" (Babeș-Bolyai University, 2023).
[10] Antonio Paolo Russo, Jan van der Borg,. *The Impact of Culture on the Economic Development of Cities*, European Institute for Comparative Urban Research (EURICUR), Erasmus University Rotterdam, 2005, 8.

Electric Castle: Combining music, art, and technology at the historically significant Banffy Castle, Electric Castle pushes the boundaries of traditional festival experiences. By emphasizing a sustainable approach and offering a platform for local vendors and artisans, the festival promotes not only musical talent but also culinary and craft entrepreneurship, enhancing the local economy.

Jazz in the Park: This community-oriented festival reflects grassroots efforts to bring artists and audiences together without commercial barriers. Its free admission policy broadens access while fostering a love for music and the arts in the community. Jazz in the Park exemplifies how local initiatives can have an immense impact, ensuring that cultural activities are both portable and inclusive.

Cultural activities are pivotal in promoting community development by enhancing social cohesion, boosting economic performance, and reinforcing community identity. The case studies showcased in this article underline the direct benefits of cultural initiatives in Cluj-Napoca, demonstrating their capacity to transform the urban landscape and improve residents quality of life. As Cluj-Napoca navigates the complexities of modern urban development, investing in cultural initiatives emerges as a powerful strategy for creating resilient and vibrant communities.

Policymakers, cultural leaders, and community members must embrace a collaborative approach to ensure that cultural activities thrive. By prioritizing inclusivity, sustainability, and the empowerment of local talent, Cluj-Napoca can further solidify its position as a regional cultural hub while fostering economic growth and social cohesion.

Investment in cultural activities is not merely a matter of enhancing the aesthetic and entertainment offerings of a city; it is a pathway toward community empowerment and sustainable development. Cultural activities stimulate local economies and contribute to building social capital that can withstand the pressures of globalization and economic instability. Ultimately, a vibrant cultural landscape enriches the community's identity and fosters a shared sense of belonging.

In conclusion, Cluj-Napoca stands as a testimony to the multifaceted benefits of cultural activities in community development. The city's commitment to promoting cultural initiatives has paid off in the form of vibrant festivals, extensive creative activity and increased community engagement. As cultural activities continue to evolve, maintaining a focus on inclusivity and sustainability will be essential in ensuring their long-term success. Cultural initiatives in Cluj-Napoca not only celebrate diversity and creativity, but also drive economic vitality and strengthen the social fabric of the community.

BIBLIOGRAPHY

1. Bulearca, M., and Duca, M. (2018). "The Impact of the Transylvania International Film Festival on the Development of the Film Industry in Romania." *Journal of Business Research*, 92, 170-179.
2. Cultural Management Department. (2023). "Economic Impact of Cultural Events in Cluj-Napoca." Babeș-Bolyai University.
3. Electric Castle. (2021). "About Us.", https://electriccastle.ro/about.
4. Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*. Basic Books.
5. Klein, L. (2020). "Jazz in the Park: Community Engagement Through Music." *Art, Culture, and Community Development Journal*, 45(1), 34-56.
6. Oprea, L. (2019). "Multiculturalism in Cluj-Napoca: Embracing Diversity Through Cultural Festivals." *Romanian Journal of Sociology*, 30(2), 135-150.

7. Putnam, R. D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster.
8. Russo, A. P, Borg, J. (2005) *The Impact of Culture on the Economic Development of Cities*, European Institute for Comparative Urban Research (EURICUR), Erasmus University Rotterdam.
9. Throsby, D. (2008). "Cultural Capital." In *Handbook of Cultural Economics*, edited by A. V. Atkinson and A. D. S. Lee, 73-86. Edward Elgar Publishing.
10. Untold Festival. (2019). "The Economic Impact of Untold Festival on the Local Economy", https://untold.com

ON TRANSLATION

Iulian Băicuș

Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: *This article is focused on the Romanian hermeneutics of translation mainly on a study written by Gelu Ionescu, taking into account a definition given by Walter Benjamin in The Task of the Translator.I am also Interested on the definitions given by the semiotician Umberto Eco and on the hermeneutics of Paul Ricoeur, interested in the poetics of the translation.*

Keywords: *Hermeneutics, Translation, Babelization, Walter Benjamin, Gelu Ionescu.*

Substantivul comun „**traducere**” desemnează chiar acțiunea traducătorului, procesul de **traducere** şi rezultatul final al acestei activităţi, textul tradus, în sine. Procesul de **traducere** este o activitatea creativă care cuprinde următoarele etape şi elemente pentru asigurarea unui rezultat superior din punct de vedere al calităţii şi al eficienţei, potrivit scopului avut în vedere de către utilizatorul de **traducere**. George Steiner în **After Babel**, tradus și la noi în **După Babel**[1], a explicat că o traducere nu este doar o simplă transliterare semantică, ci o echivalență a unui univers cultural în altul. Se spune, de altfel, traduttore traditore, traducătorul este un trădător.

Primul pas pe care traducătorul trebuie să-l facă este o analiză iniţială a textului prin identificarea eventualelor probleme de ambiguitate, lingvistică, a anomaliilor, abrevierilor sau oricăror alte aspecte care necesită o clarificare. Mai apoi textul sursă necesită o cercetare din punct de vedere terminologic şi al domeniului de specialitate. Se face traducerea, se corectează prima versiune a traducerii şi revizia lingvistică a traducerii (de către un traducător, altul decât autorul traducerii respective; se vor urmări redarea integrală şi corectă a mesajului textului sursă, corectitudinea din punct de vedere gramatical, folosirea adecvată a limbajului de specialitate şi conformitatea cu scopul îndeplinit) împreuna cu revizia de specialitate a traducerii. Pe urma se aprobă şi se elaborează versiunea finală. La final se corectează traducerea (o ultima privire înainte de predarea traducerii).

Ca orice formă de comunicare, traducerea este o activitate complexă ţine cont de intersubiectivitate şi de intercultural în sensul larg, creând un sistem de echivalenţe dinamic şi deschis. Exactitatea unei traduceri depinde de mai mulţi factor. Traducerea poate fi influenţată de existenţa unei relaţii adecvate între intenţia comunicativă şi textul ţintă, adică de identificarea unei finalităţi, a unui scop. Umberto Eco, în eseul său, **Mouse or Rat**[2]**,** tradus la noi sub titlul **A spune aproape același lucru**[3], carte tradusă la noi de Ștefania Mincu, a demonstrat că traducerea ca act de comunicare se bazează pe un șir continuu de negocieri. Un fapt deloc de neglijat este cel prin care autorul analizează modul în care au fost traduse în peste 40 de limbi romanele proprii, **Numele trandafirului, Pendulul lui Foucault, Insula din ziua de ier**i, **Baudolino**, **Flacăra reginei Luana** și **Cimitirul din Praga**, etc.

[1] George Steiner, *După Babel, Aspecte ale traducerii și interpretării*, traducere de Valentin Negoita si Stefan Avadanei, București, Editura Univers, 1983

[2] Umberto Eco, *Mouse or Rat, Translation as Negotiation*, London, Phoenix, 2003

[3] Umberto Eco, *A spune aproape același lucru*, traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 2008

Textul esențial al lui Eco, cel care aduce pe scena literaturii ceea ce autorul denumește cititorul model rămîne însă **Lector in fabula**[4], tradus în mod impropriu în limba engleză, **The Role of the Reader**, traducerea românească păstrează titlul în limba latină dat de autor și o trimitere la o expresie în limba italiană, lupus in fabula, tradusă aproximativ prin expresia românească, „vorbești de lup, și lupul la ușă". Aluzia a fost sesizată imediat de Italo Calvino, care i-a răspuns lui Umberto Eco cu o dedicație în limba latină care făcea aluzie la fabula lui Fedru cu lupul și mielul, autorul presupunînd că romancierul și-a asumat la modul jucăuș statutul de Miel, cedîndu-i profesorului de semiotică Umberto Eco rolul de Lup cel Rău, după cum explică acesta, în prefața cărții sale, Șase plimbări prin pădurea narativă. Sigur, demonstrația lui Umberto Eco privind existența acestui cititor model pornește de la o povestire a lui Alphonse Alais, **Une drame bien parissiene**. Potrivit modelului teoretic, diseminat de autor în mai multe texte ale sale, dar cel mai clar prezentat în **Lector in fabula**, fiecare text este de fapt un dispozitiv semiotic foarte fin, conceput pentru a-şi crea singur Cititorul Model. Actul lecturii Iar dacă actul lecturii poate fi și el descris prin negocierea care se produce între Autorul Model şi Autorul Empiric pe de o parte şi Cititorul Model, respectiv Cititorul Empiric. Dacă despre Cititorul Model putem obiecta că este un construct abstract sau că este o reprezentare utopică, despre Cititorul Empiric, Umberto Eco ne avertizează că acesta „este pur şi simplu un actor care formulează conjecturi despre tipul de Cititor Model postulat în text". Aici așa cum s-a observat Cititorul Model se aseamănă cu Cititorul Implicit a lui Jauss în vreme ce semiotica lecturii propusă de Eco poate fi comparată cu Reader's Response theory. Raporturile dintre cele patru ipostaze propuse fac posibilă atât „interpretarea" unui text cât şi „folosirea" sa. Mai mult, confesiunea oricărui scriitor sau cititor devine posibilă numai în acest joc al negocierii acestor serii de roluri alternante și consecutive care se produce în permanență pe tot parcursul unei lecturi sau a unei interpretări a unui text oarecare. În atare condiţii, putem defini lectura ca fiind „o tranzacţie complexă între competenţa cititorului (cunoştinţele despre lume pe care le deţine) şi acel gen de competenţă pe care un text îl postulează pentru a fi citit într-o manieră economică – prin aceasta înţelegând o manieră care sporeşte înţelegerea şi plăcerea lecturii textului şi care este susţinută de context".

Tot de la o negociere pornește și traducerea, un joc controlat aproape matematic între cîștiguri și pierderi, un aparat semiotic destul de sofisticat în care autorul va face apel chiar la modul în care au fost traduse romanele sale în diferite limbi așa cum se întîmplă în eseul A spune cam același lucru. Una din problemele majore ale traducerii este dată de hypotyposis, un procedeu retoric prin care scriitorii reușesc să transpun scenele vizuale prin ceea ce Eco numește o fractalizare a spațiului din perspectiva unei furnici. Tot aici intră și problematica ekphrasisului literar dar și a listelor de obiecte, despre care am avut deja plăcerea să vorbim.
Cu toate acestea textul semiotic cel mai cunoscut scris vreodată de Eco rămâne Opera deschisă, o paradigmă critică inventată chiar de el care descrie cel mai bine textul postmodern, cu final deschis, cu un senzațional capitol în care se străduiește să semiotizeze limbajul poetic, și reușește ca nimeni altul pînă la el.

O bună parte din cărțile lui Umberto Eco conțin revizuiri ale teoriilor sale din trecut, în **Kant și ornitorincul**[5], el va relua mai multe concepte din Tratatul de semiotică generală, pe care le va revizui pe baza filosofiei lui Kant, Aristotel sau Heidegger, dar și a semioticii lui Charles Pierce, iar animalul simpatic pe care îl va folosi pentru a-și ilustra teoria este chiar ornitorincul, un animal greu de clasificat chiar și pentru un semiotician de talent cum este

[4] Umberto Eco, *Lector in fabula,* traducere Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers, 1991
[5] Umberto Eco, *Kant și ornitorincul*, traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 1997

chiar el. De asemenea, în **Limitele interpretării**[6], un studiu din 1990, Umberto Eco își va amenda propria teorie, formulată în **Opera deschisă**[7]**, și** anume că semioza poate fi considerată infinită, ajungând la aceeași idee contrară și anume că aceasta nu poate fi decât limitată, cartea deși conține foarte mulți termeni tehnici, tabele și formule care seamănă cu cele matematice, își poate dovedi valoarea pentru toți cei care studiază semioza hermetică, cu varianta ei alchimică, dar și munca interpretativă și condițiile reușitei unei hermeneutici, în sensul teoriei din filozofie.

Nu trebuie însă ignorată sau minimalizată raportarea la condiţiile de producere a sensului (intenţii, finalităţi), dar şi la condiţiile de receptare a sensului sau la situaţia traducerii (efecte şi reacţii dependente şi de bagajul cognitiv al receptorului, de orizontul de aşteptare, complementele cognitive etc.). Pentru că forma şi conţinutul sunt indisociabile, în funcţie de finalitatea amintită anterior, pot prevala consecutiv. Cu toate acestea, traducerea nu se limitează la a naturaliza, a adapta cu orice preţ; ea îşi propune să satisfacă condiţiile producerii sensului, să păstreze obiectivul iniţial al enunţării şi conţinutul informativ de origine (calitativ şi cantitativ) şi să armonizeze dacă este posibil contextele extralingvistice, socio-culturale ale destinatarilor sursă şi ţintă.

Walter Benjamin în eseul său, **Sarcina traducătorului**[8], aka **The Task of the Translator**, ajunge la concluzia că orice traducere este de fapt o formă de artă și că traducerea cea mai reușită este cea în care versiunea din limba țintă iese îmbogățită, adică o traducere bună din Shakespeare în germană, spune Walter Benjamin, este aceea care shakespeareanizează germana și nu aceea care-l germanizează pe Shakespeare. Între paranteze fie spus, acesta din urmă e și cazul aproape întregii tradiții a traducerilor românești, în care autorul și traducătorul au valori egale, de exemplu traducerea nuvelelelor fantastice ale lui Edgar Poe realizată de Charles Baudelaire. Miza acestor traduceri este supraviețuirea operei literare, căci fiecare generație are traducerea pe care o merită. Din acest punct de vedere traducerea nu trebuie să reprezinte un meșteșug ci devine un soi de artă. " Supraviețuirea unei opere se datorează unei mutații și a unei înnoiri a ceva viu, prin care originalul suferă o modificare. Chiar și cuvintele solidificate pot trece printr-un proces de postmaturizare"[9]. Intraductibilitatea nu există în acest caz, deoarece lumea lui Shakespeare a străbătut timpul datorită numărului foarte mare de traduceri care au reactualizat-o. Goethe spunea că „ la traducere trebuie să ajungi până la intraductibil numai aşa se poate cunoaşte cu adevarat o limbă străină, un popor străin."

Traducerea este o provocare, este o artă şi o măiestrie. Profesia de traducător înseamnă, înainte de toate, profesionalism, dedicaţie, simţ de răspundere şi mai ales o valoare estetică incontestabilă.

A analiza cartea lui Gelu Ionescu, **Orizontul traducerii**[10]**,** un critic și istoric literar care a funcționat o perioadă bună din viața sa ca lector invitat la Universitatea din Heidelberg, dar care a colaborat și la postul de Radio Europa liberă, asta după ce a ales franzela albă a exilului, cum ar fi denumit-o Ion Luca Caragiale, mi se pare relevant și pentru domeniul ceva mai larg al traductologiei. Criticul literar Gelu Ionescu a publicat acest volum despre traduceri în anul 1981, intitulat **Orizontul traducerii** înainte de plecarea din patrie, iar după exact zece ani și-a publicat teza sa de doctorat, despre articolele criticului Eugen Ionescu, **Anatomia unei negații**[11]**. În Orizontul traducerii** Gelu Ionescu reia sintagma că traducerile

[6] Umberto Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșă, Constanța, Editura Pontica, 1996

[7] Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Paralela 45, 2002

[8] Walter Benjamin, Sarcina traducătorului, Iluminări, Traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Univers, 2000

[9] Walter Benjamin, *Sarcina traducătorului*, Iluminări, Traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Univers,2000

[10] Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii*, București, Editura Univers, 1981, ediția a doua, revăzută, 1992

[11] Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații,* București, Editura Minerva, 1991

nu fac o literatură, vezi manifestul **Daciei literare,** dar o ajută să se sincronizeze cu literaturile lumii**.** În opinia autorului o literatură anume "nu înseamnă numai producția ei originală, ci si aceea pe care limba ei a putut-o cuprinde din alte literaturi, este și ceea ce expresia ei a căpătat de la expresiile altor popoare, prin tălmăcire". Recursul la domenii foarte diferite și la concepte preluate din estetică si teorie literara, la poetică, lingvistică sau sociologia literaturii e deci deplin justificat in Orizontul traducerii, fie si numai prin tentativa, originala si ea, de a oferi o perspectivă sintetică, organica, asupra unui fenomen (traducerile) cu o evoluție, la noi, destul de sinuoasă. Ea s-a bucurat de considerații sistematice doar intr-un mod cu totul accidental. Continuând in acest sens eforturile unor predecesori de marca (N. Cartojan, Charles Drouhet, B. Munteanu, D. Popovici s.a.), cu contribuții sporadice, Gelu Ionescu vizează sinteza-bilanț a unor inițiative (de la proiectul utopic al unei "Biblioteci universale" a lui Ion Heliade-Rădulescu si până azi). Totodată, intenția unei reconstituirii istorice e numai circumscrierea "externa" a problemei traducerilor, din unghiul esteticii receptării, spre a fi convertita in cele din urma intr-un obiect propriu criticii literare. Ceva mai recent revista *România literară* a pus la dispoziția cititorilor o cronică a traducerilor, semnată inițial de Z.Ornea și după moartea acestuia de Răzvan Voncu. O buna pregătire filologică îi îngăduie lui Gelu Ionescu să facă o serie de aprecieri cu caracter tehnic privitoare la fiecare din tălmăcirile luate in discuție: diversele "cronici" rezerva porțiuni mai mari sau mai mici acestor chestiuni de ordin lingvistic, filologic. Dincolo însă de acest "oficiu de cronicar", un alt palier al lecturii cărții privește calitățile sale de eseist, de subtil interpret ale autorului. Dincolo de aspectul pur "tehnic", operele comentate devin pretexte ce declanșează de fiecare dată procesul interpretativ: al unei opere, al unui autor, motiv, personaj etc. Bogăția aceasta a sugestiilor, originalitatea punctelor de vedere, capacitatea remarcabila de analiza sunt prezente la fiecare pagina. Ușurința cu care se mișcă Gelu Ionescu în spații culturale extrem de diverse, de la cultura antica la poezia medievala, de la literatura Renașterii la romanul modern, il recomanda nu doar ca pe un strălucit discipol al lui Tudor Vianu, dar si ca pe un vârf al noii generații comparatiste la noi: critic de idei, spirit analitic si speculativ, eseist subtil, interpret ingenios al unor capodopere. Calități ce nu se pot nega, exercitate si in suita de analize shakespeariene (publicate in reviste), care promiteau, inaintea stabilirii autorului in Occident, o noua si pasionanta sinteza**.**

In ce priveste cartea lui Gelu Ionescu, planurile in care ea se construiește sunt multiple și se poate discuta, ele completându-se unul pe altul intr-o armonizare discreta, care face lectura deopotrivă plăcută si interesanta.

Unul e cel al unei teorii a traducerii, expuse mai ales in prefață. In aceasta privința autorul e un optimist, el demontează cu argumente convingătoare clișeul intraductibilității textului literar. Cei care il sustin invoca cel mai adesea pierderea expresivității. Gelu Ionescu crede ca, atunci cand traducatorul e un bun scriitor, el reuseste sa invinga obstacolul limbii printr-un fel de lege a compensatiilor: ceea ce se pierde intr-o parte se poate recastiga prin explorarea posibilitatilor expresive ale limbii in care se traduce. Acest lucru e valabil mai ales pentru poezie, desigur, dar discutia pe care o poarta Gelu Ionescu nu e una de tip lingvistic sau una pur teoretica, ci una cat se poate de contextualizata. Cum o indica si titlul, e vorba de un "orizont al traducerii", adica de un orizont al receptarii (termenul e preluat din estetica receptarii), cel in care opera a fost tradusa si traducerea receptata, si unul ideal, al unei harti a scrierilor care ar fi obligatoriu sa fie traduse pentru a asigura unei literaturi acea completitudine necesara. Caci, asa cum spune explicit autorul, "o literatura nationala nu e numai literatura autorilor care scriu la un moment dat intr-o limba, ci totalitatea operelor ce circula si sunt discutate intr-o limba, o literatura". Felul in care citim in limba noastra autori straini si romani participa la configurarea unui "sistem de lectura", in care fiecare carte noua "isi cauta locul, (…) largind un spatiu al intelegerii, al interpretarii si nu umpland, pur si simplu, un loc rezervat numai ei printr-o ipotetica predestinare". Cu alte cuvinte, Gelu

Ionescu e dintre cei care cred ca traducerile fac o literatura, iar operele la care se opreste, din perioada pe care o analizeaza (1975-1980), sunt dintre cele mai convingatoare.

Lectura lor (proza, poezie, critica, teorie literara, mitologie, teatru) ii prilejuieste comentarii literare, dar si o cronica a traducerilor (Gelu Ionescu a tinut o astfel de cronica in revista Steaua, in anii '70-'80) cu valoare de document al receptarii. Ele ne arata nu numai cum se schimba canonul, ci si evolutia gusturilor, a modelor si modelelor literare. Le insoteste o fisa de istorie literara inclusa in text, in care sunt consemnate si uneori si evaluate traducerile romanesti anterioare din aceeași opera sau același autor, instrument de lucru extrem de util nu doar profesorilor de literatura, ci si acelora care si-ar propune sa realizeze o istorie critica a literaturii traduse la noi într-o perioada determinata de timp. In destul de puține cazuri, traducătorii înșiși se aventurează in astfel de căutări, convinși probabil ca trebuie sa ia totul de la capăt, fara a retine nimic din ce au întreprins antecesorii. Un caz contrar - și cred și exemplar - e cel al volumului de versuri din Mallarmé, tradus de Șerban Foarță, care însoțește fiecare text de ample note, justificând o opțiune lingvistica sau alta, amintind o referință culturala, dar si citand integral versiuni ale unor traduceri din Stephane Mallarmé realizate de simboliști in tonalitatea specifica acestora. Consecvent cu perspectiva unei istorii a receptării, Gelu Ionescu[12] adaugă in prefață un comentariu în care reevaluează, după 25 de ani, bilanțul făcut de el in 1980 asupra "stării traducerilor" in literatura română, ceea ce nu face decât să sporească valoarea de document a cărții si e, după câte știm, o întreprindere unică, sugerând o metoda posibilă de a aborda chestiunea. Pasionat de viața si destinul cărților, de noul context al liberalizării pieței editoriale, care a antrenat in politica traducerilor edituri importante cu colecții specializate (sunt amintite, cum era de așteptat, Humanitas, Polirom, RAO, Paralela 45), și preocupat de a redefini harta traducerilor prin raportul dintre golurile încă semnificative și împlinirile performante sau dintre traducerile literare si cele din sfera mai largă a științelor socio-umane, Gelu Ionescu lasă in umbra oarecum (în sensul că nu le dă suficient relief in ansamblul cărții, deși le semnalează punctual) performanțele individuale ale unor traducători de acum consacrați și care ne-au dăruit noi versiuni ale unor capodopere literare, ca Sorin Mărculescu, Șerban Foarță, Irina Mavrodin si încă alții ce și-ar găsi locul intr-o istorie a traducătorilor de prima mărime. Cartea lui Gelu Ionescu se poate citi si că o foarte buna și stimulatoare carte de literatura comparată și universală. Cei care i-au fost studenți lui Gelu Ionescu, la Universitatea din București, vor regăsi stilul lipsit de emfază, de o eleganta rigoare si de o mare mobilitate a privirii a profesorului lor. Acestor calități li se adaugă un limbaj critic foarte viu, din care lipsesc stereotipiile si care pune accentele cu precizie, găsind, pe măsură ce se construiește, nuanțele, lăsându-se pe alocuri furat de ceea ce este, la toti criticii buni, exercițiul propriu-zis creator, viziunea literară. Simțim asta când caracterizează un personaj sau o situație, dar si cand se lasa cuprins de elan polemic. Se mișcă fără probleme pe o arie culturală si pe o axă temporală extrem de întinse, practicând, ca in cazul analizei personajului ionescian, o metodologie supla, in care formația teoretica e transparentă si productivă, dar lipsită de orice ostentație. De altfel, Gelu Ionescu e un partizan convins al criticii întemeiate pe teorie. Nu e vorba de aderarea la o modă a anilor '70-'80, ci de o convingere născută din lecturi aprofundate din teoreticieni, ca si din critici. Să nu uitam apoi ca Gelu Ionescu a fost printre cei care au susținut cu competenta si au colaborat pe rând la revistele *Caiete critice*, condusă de E.Simion, revista care, alături de *Cahiers roumains d'études littéraires* editată de Adrian Marino si mai târziu *Euresis*, editată de Mircea Martin, a reunit mai multe generații in jurul ideii de a reciti literatura română in perspectiva noilor metode critice si de a deschide dezbaterea teoretică spre cele mai diverse teme de reflecție, de la structuralism la teoria receptării, de la critica ideilor si teorii ale imaginarului, la hermeneutica sau pragmatica.

[12] Gelu Ionescu, Orizontull traducerii, ed.cit, pp.51-60

Observam astazi fara dificultate scăderea apetitului teoretic si plasarea criticii intr-un loc secundar atat in perspectiva editoriala, cat si in ce privește receptarea, dar efectele acelei perioade au fost stimulatoare pentru creația literara. Mai ales scriitorii importanți ai generației '80 dovedesc ca au beneficiat din plin de acest impuls, care da operelor lor un colorit aparte.

Remarcând lipsa unui instrument bibliografic complet privind traducerile in literatura romana, Gelu Ionescu ne propune prin **Orizontul traducerii** o secvență dintr-un proiect ce ar merita continuat. Caci, in afara de înregistrarea a ceea ce s-a tradus timp de cinci ani, într-o perioada când cenzura era ceva mai permisiva si preocupata in primul rand de autorii romani, avem in fata si un posibil model de analiza, importante sugestii pentru a schița o istorie culturala in care traducerile sunt parte integranta. Comentariul critic face parte el insusi din aceasta istorie a receptării si poate fi citit si ca atare, si utilizat in scopuri comparative. Nu numai pentru a evalua care anume dintre golurile culturale au fost acoperite intre timp sau ce domenii, ce genuri, care e succesul de public al traducerii si cum influențează criteriile pieței si cele ale competitivității opțiunile traducătorului. Daca profesorilor cartea le va servi ca un ghid pentru a recomanda studenților sau elevilor o traducere sau alta sau pentru a le face o istorie a receptării unor capodopere, dacă lingviștilor le va demonstra, de mai era nevoie, in ce măsura traducerea e un act cultural, vor fi destui si aceia care se vor lăsa fascinați de cum arata bagajul cultural si opțiunile valorice ale unui intelectual care acum un sfert de veac era deja format si afirmat. Printre ele va remarca, desigur, interesul și chiar pasiunea pentru lucrul bine făcut, anvergura proiectului cultural gândit pe termen lung si preocuparea pentru a-i da acestuia o continuitate, pentru a descoperi strategiile cele mai adecvate de a depăși complexele cu care literatura si cultura romana se gândesc pe ele însele in raport cu altele.

Mi se pare interesant ca, raportând examenul critic al traducerilor din anii '70 - '80 la ceea ce se traduce azi, Gelu Ionescu observa că suntem tentați adesea să privim faptul cultural ca unul strict literar sau in cel mai bun caz artistic, minimalizând, din necunoaștere sau dintr-un reflex mental indelung exersat, alte domenii ale culturalului, cum ar științele, filosofia, gândirea teologică.

Cenzurile instalate in perioada comunista joaca azi rolul unui impuls care face sa se traducă de-a valma, lucrări esențiale si unele derizorii, amestecând criteriul pieței cu cel al valorii.

Condițiile de obțineri a copyright-ului, specializarea traducătorului, dezvoltarea posibilităților de informare, apariția unor generații care vorbesc mai multe limbi suficient de bine pentru a avea acces direct la original si care circula neîngrădit, inclusiv pe Internet, sunt tot atâția parametri ai unui context mult diversificat față de anii '80. E mult mai greu si mult mai usor să construiești in acest context un proiect editorial de traduceri care sa acopere in continuare golurile acumulate in timp, dar sa faca si sincronizarea mai rapidă si, mai ales, să răsplatească și să stimuleze munca traducătorului, oferind in acelasi timp celor interesati cartea la un preț accesibil.

Cine se va incumeta in acest context sa judece cartea lui Gelu Ionescu, in perspectiva a ceea ce s-a tradus in ultimii 15 ani? Iata un proiect posibil de lucrare de doctorat, daca nu cumva cineva e chiar pe cale să il realizeze

Este greu să găsești o definiție a traducerii, este cunoscut tratatul lui George Steiner, **După Babel**, în care acesta explică că o traducere este departe de o simplă transliterare ci este nevoie de o relație de echivalență între două culturi, cea de origine și cea țintă. De altfel în teoria hermeneutică a lui Paul Ricouer[13], autorul unui studiu, intitulat **Despre traducere**, acesta pornește de la mitul biblic, veterotestamentar al Turnului Babel, care ar explica sub forma unei superbe parabole, diversitatea lingvistică existentă în aceste zile. De ce există traducerea? Pentru că oamenii vorbesc limbi diferite. Din povestea biblică din care aflăm că

[13] Paul Ricouer, *Despre traducere*, traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Polirom, 2005

oamenii vorbeau toți aceeași limbă și voiau să construiască un turn până la cer, însă pentru acest păcat al trufiei au fost condamnați la confuzie lingvistică, au început să vorbească limbi diferite, nu s-au mai înțeles între ei și au abandonat idea unei construcții de asemenea anvergură. Unii traducători au astăzi această nostalgie a limbii originare sau universale, pe care Andrei Pleșu o numește limba păsărilor.

Datorită diversității limbilor există bilingvi, poligloți, traducători, translatori. Deși oamenii vorbesc limbi diferite, pot învăța si alte limbi decât cea maternă. Prin intermediul traducerilor avem acces la cărți din limbi străine (marii clasici universali: Shakespeare, Cervantes, Petrarca, Dante, Goethe, Tolstoi, Dostoievski fiind răspândiți azi în toate culturile).

Traducătorul întâmpină atât plăceri, cât și dificultăți în meseria sa. Paul Ricoeur prezintă actul traducerii ca o relație între doi parteneri – „străinul" (opera, autorul, limba acestuia) și „cititorul" (destinatarul lucrării traduse). Traducătorului i se atribuie rolul de mediator. Îndatorirea sa este de a se asigura că sensul cuvintelor din limba tradusă se păstrează, însă trebuie să fie atent și la nevoile cititorului și să încerce să apropie limba de origine de a sa. Traducerea poate fi văzută ca un drum cu dublu sens, între autor și cititor.

Aflându-se în fața unui text de tradus, traducătorul este încercat de anxietatea începutului, de teama că originalul nu va fi egalat de traducere. Trebuie acceptat încă de la început că prin traducere se pierde ceva, cu alte cuvinte are loc renunțarea la idealul traducerii perfecte („fidelitate" contra „trădare" în termenii pe care îi propune Paul Ricoeur). Antoine Berman afirmă că rezistența traducerii este prezentă în două feluri: rezistența textului de tradus și cea a limbii din care se traduce. Sarcina traducătorului este de a lucra cu cele două limbi punându-le pe același plan, astfel încât nici una din ele să nu fie în dezavantaj.

Orice text are porțiuni care par intraductibile, însă „[…] limbile nu sunt atât de străine unele față de altele încât să fie radical intraductibile." În traducerea poeziei apare dificultatea de a păstra atât sensul, cât și sonoritatea întregului. Traducerile operelor filosofice pun o altă problemă: câmpurile semantice nu se suprapun de la o limbă la alta. Ele trebuie să fie supuse unui act de transfer. Paul Ricoeur îi aduce în discuție pe Ferdinand de Saussure, pe Hjelmslev și teoretizează asupra structuralismului.

O altă întrebare care apare în mintea traducătorului este următoarea: trebuie să traducem sensul sau cuvintele? Sensul unui cuvânt nu derivă strict din conținut, la acesta contribuie și contextul cu toate variile sale „conotații", atenționează Paul Ricoeur. De aceea traducătorul trebuie să aibă un simț al limbii foarte bine dezvoltat pentru a identifica ceea ce autorul dorește să exprime dincolo de cuvinte, pentru a putea observa și traduce corespunzător ironiile, sarcasmul. Traducătorul este un „magician" al cuvintelor, el modelează textul pentru a oferi cititorului o variantă cât mai aproape de idealul perfecțiunii.

Nu sperați că în această carte veți afla „o rețetă" a traducerii. Traducerea nu se rezumă la o tehnică. Ține de simțul traducătorului, se bazează pe cultura sa, necesită străduință, atenție. Obiectivul traducătorului este de a tinde spre idealul traducerii, neexistent de altfel, însă acceptat în mod subiectiv.

Finalitatea traducerii şi rolul ei în procesul de traducere

Teoria traducerii sau traductologia este o ştiinţă de dată relativ recentă, plasată în domeniul lingvisticii aplicate şi se ocupă, în general, de textele pragmatice, care sunt definite de Jean Deslile[14],: "cele care servesc la vehicularea unei informaţii şi a căror aspect estetic nu este o trăsătură dominantă. Prin finalitatea lor, textele reunite sub această etichetă prezintă, într-adevăr, o trăsătură comună, aplicabilitatea lor practică şi imediată."

[14] Jean Delisle, L'analyse du discours comme méthode de traduction, Edition de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1980, p. 22-23.

Activitatea de traducere are vechi tradiţii. Cea mai faimoasă situaţie este cea de la turnul Babel, neînţeleasă pâna astăzi, care a generat astfel necesitatea apariţiei traducerii pentru a facilita comunicarea între oameni. Încă din vechime oamenii au simţit nevoia de a traduce, deoarece un om care vorbea o limbă străină, neînţeleasă pentru ceilalţi, era privit cu suspiciune şi chiar cu duşmănie. Traducerea are menirea de a face posibilă comunicarea dintre oameni care posedă limbi diferite, dar şi culturi şi moduri de gândire diferite.

Într-o manieră destul de simplă se crede că traducerea înseamnă, a găsi pentru cuvintele unei limbi, cuvinte echivalente în altă limbă, idee de cele mai multe ori greşită, deoarece textul nu este întotdeauna tradus conform mesajului său.

În procesul activităţii de traducere , cel care traduce întâlneşte foarte multe greutăţi. O problemă constituie sensurile cuvintelor, deoarece din punct de vedere semantic orice cuvânt este o unitate complexă, alcătuită din mai multe nuanţe de sens. Traducerea se confruntă cu mari dificultăţi , care apar de la trecerea de la o lume etnografică la alta, de la cultură la alta. Asemenea cuvinte sunt strâns legate de specificul naţional şi local al vieţii vorbitorilor au căpătat diferite denumiri: etnografisme, ladisme, barbarisme, lexic fără echivalent. În procesul traducerii dintr-o limbă în alta cuvintele specifice din limba sursă trebuie depistate şi, în primul rând, bine înţelese şi numai dacă contextul este clar, se vor putea găsi soluţii pentru redarea lor în limba ţintă. O altă problemă pentru traducători sunt aşa numiţii– prieteni ai traducătorului , sau falsele echivalente . Acestea sunt cuvinte care coincid total , sau aproape total, ca aspect sonor, cu cuvântul din limba sursă, dar care are alt sens decât acesta . Astfel de cuvinte mai sunt numite şi omonime bilingve, de exemplu, in română librărie înseamnă „„magazin de cărţi ”, iar în engleză library înseamnă „bibliotecă”.

BIBLIOGRPAHY

1. George Steiner, *După Babel, Aspecte ale traducerii și interpretării*, traducere de Valentin Negoita si Stefan Avadanei, București, Editura Univers, 1983
2. Umberto Eco, *Mouse or Rat, Translation as Negotiation*, London, Phoenix, 2003
3. Umberto Eco, *A spune aproape același lucru*, traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 2008
4. Umberto Eco, *Lector in fabula*, traducere Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers, 1991
5. Umberto Eco, *Kant și ornitorincul*, traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom, 1997
6. Umberto Eco, *Limitele interpretării,* traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșă, Constanța, Editura Pontica, 1996
7. Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Paralela 45, 2002
8. Walter Benjamin, *Sarcina traducătorului*, Iluminări, Traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Univers, 2000
9. Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii*, București, Editura Univers, 1981, ediția a doua, revăzută, 1992
10. Paul Ricouer, *Despre traducere,* traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Polirom, 2005
11. Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, București, Editura Minerva, 1991
12. Jean Delisle, *L'analyse du discours comme méthode de traduction,* Edition de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1980, p. 22-23

CROATIAN LITERATURE DURING THE NATIONAL RENAISSANCE UNDER THE INFLUENCE OF PUSHKIN

Maria Lațchici

Lecturer, PhD, University of Bucharest,

Abstract: *Croatian literature from the period of the Croatian National Revival looked with great interest and enthusiasm towards Russian writers, establishing direct and strong literary connections with Russian Romanticism. These connections had positive results, especially in highlighting the value and meaning of folklore as an important basis in building popular literary culture.The connection of Croatian literature from the period of Romanticism/National Revival with the work of Pushkin, an influential teacher, was of great importance not only for the literary works written in that period, as can be observed in Vraz, Demeter and Bogović, but also in shaping the ideological positions of Croatian literature, positions which, born of Romanticism, at the same time constituted an important literary heritage for the ideological construction of Croatian literary realism in the second half of the 19th century.*

Keywords: *National Renaissance, Romanticism, Pushkin, themes, ideology*

Mișcarea de renaștere națională croată (Hrvatski narodni preporod), cunoscută și sub numele de Mișcarea iliră (Ilirski pokret), desfășurată între anii 1830 – 1850 este o mișcare politică, socială și culturală care tindea transformării și reînnoirii vieții sociale, economice, politice și culturale nu numai în Croația ci și în țările și la popoarele slave vecine. În cazul concret al Croației, țelul primar a fost păstrarea și dezvoltarea identității naționale, și mai ales opunerea rezistenței față de germanizare, maghiarizare și italienizare.[1] Pentru atingerea acestor țeluri era nevoie de alegerea unei limbi standard și a unei ortografii comune care să joace rolul de liant (cultural, politic, popular) al moștenirii literare tridialectale croate.

Pe fondul rezistenței față de germanizare, și în manieră mai redusă față de maghiarizare și italienizare, tinerii intelectuali Ivan Kukuljević Sakcinski, Dimitrija Demetar, Dragutin Rakovac, contele Janko Drašković, Vjekoslav Babukić ș.a. reuniți în jurul liderului mișcării Ljudevit Gaj, se orientează mai mult decât în trecut spre influența ideilor culturale și literare venite din Rusia. Nu este prima dată în istoria Croației deoarece în sec.al XVII-lea, călugărul iezuit Juraj Križanić, un panslavist convins, visa la unirea tuturor slavilor, motiv pentru care a si petrecut mult timp in Rusia, ba la curtea țarului, ba izgonit în Siberia. Mai trebuie menționat că în literatura croată perioada romantismului coincide cu Perioada Renașterii Naționale.

Astfel, primele contacte semnificative între intelectualii croați și ruși, în principal scriitori și slaviști, se desfășoară în anii patruzeci ai secolului al XIX-lea. Menționăm călătoria liderului Mișcării de Renaștere Națională, Ljudevit Gaj în Rusia, care are loc în 1840, iar apoi călătoriile în scopuri științifice a mai multor slaviști ruși (Sreznjevski, Bodjanski, Preis) spre Croația -călătorii care constituiau o cale de cunoaștere și apropiere practică între intelectualii

[1] Samardžija, Marko, Selak, Ante, *Leksikon hrvatskoga jezika i književnosti,* Pergamena, Zagreb, 2001, p. 247.

ruși și croați. La întoarcerea din Rusia, Ljudevit Gaj a adus cu el o întreagă bibliotecă de literatură rusă, în timp ce slaviștii ruși amintiți, după întoarcerea în patria lor, au continuat să mențină relații personale și literare cu scriitorii croați.

În urma acestor schimburi culturare și literare apar primele traduceri semnificative a scriitorilor ruși în literatura croată; majoritatea scriitorilor croați din perioada Renașterii Nationale învață limba rusă cu entuziasm în așa măsură încât aproape toți au tradus scriitori ruși din acea epocă pentru a putea cunoaște literatura rusă cât mai profund. Vjekoslav Babukić, un cunoscut lingvist scriindu-i poetului Stanko Vraz (la Zagreb la 4 noiembrie 1849), introduce în scrisoarea sa propoziții întregi în rusă și se semnează „Devotatul tău prieten Vekoslav Antonijević”[2]. Un alt exemplu, banul croat Ivan Kukuljević Sakcinski, stăpânea limba rusă într-o asemenea măsură, încât citea cu ușurință operelor scriitorilor ruși și se declara ca un mare admirator al lui Pușkin.

În această perioadă se traduce foarte multă poezie rusă în limba croată. Alegerea a fost făcută în concordanță cu nevoile literaturii croate din acea vreme. În plin avânt al Renașterii Nationale și al romantismului național și literar croat, cel mai bun poet croat al perioadei respective Stanko Vraz, a tradus cu sârguință din Homjakov, Jazykov, Venevitinov, Žukovski și evident, cu mare entuziasm din Ljermontov și Pușkin. Proza și versurile lui Pușkin sunt traduse și de dramaturgul Dimitrije Demeter, de Ivan Trnski, de Špiro Dimitrović Kotaranin (Evgenij Onjegin, 1860).

Entuziasmul față de literatura rusă și aplecarea tot mai pregnantă a romanticilor croați către literatura rusă din prima jumătate a secolului al XIX-lea secolul nu se rezumă însă doar la traduceri, scriitorii croați simt că literatura rusă din acea epocă este pregătită să devină un model, un mentor al literaturii croate din acea vreme. Sunt citite și intens dezbătute, la Saloanele literare croate din acea perioadă multe din capodoperele literaturii ruse, admirate într-o asemenea măsură încât cei mai influenți ideologi literari și critici croați ai vremii îi invită public pe scriitorii croați să ia drept modele literare pe marii scriitori ruși, cu precădere pe Puşkin şi Gogol.

Astfel, cea mai populară revistă literară croată, condusă de Stanko Vraz, menționa în 1843: „Nu putem face altceva decât să le recomandăm tuturor domnilor care scriu nuvele în literatura noastră, să citească nuvele de Pușkin și Gogol, și să se străduiască să fie pentru noi, pentru spiritul mișcării noastre de renaștere, ceea ce sunt acești doi scriitorii ruși pentru frații ruși”[3].

Pe acest fundal se maturizează „crezul” literar-ideologic a poetului Stanko Vraz, fondatorul criticii croate, și anume, că adevărata literatură populară trebuie să se bazeze pe elemente ale culturii populare, plasându-l pe Pușkin ca exemplu paradigmatic și model de scriitor și artist care trebuie urmat.

Apelul autoritar a lui Stanko Vraz nu a rămas fără ecou. Pentru că în persoana lui Pușkin, scriitori croați ai epocii găsesc și un mare profesor de literatură, mai ales că stilul său literar a adus literatura populară rusă mai aproape de nevoile artistice ale poporului său. Această cale este apoi recomandată și scriitorilor croați, făcând referire la exemplul lui Pușkin: „A lui voce este înrudită - ne-a apropiat de oameni” – exclamă Ivan Trnski în poezia Memoria lui Pușkin, în timp ce Spiro Dimitrović Kotoranin, pentru a aduce cât mai aproape de poporul croat opera clasică a lui Pușkin Evgeni Onegin, traduce acel roman în croată.

---

[2] Josip Badalić, *Ruski pisci u hrvatskoj književnosti. Odrazi i utjecaji,* în *Juznoslovenski filolog*, XXIII knj.1-4, Beograd 1958, pag. 122, disponibil pe http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/5403/badalic.ruski.pisci.1958.pdf

[3] Badalić, Josip, *Ruski pisci u hrvatskoj književnosti. Odrazi i utjecaji,* în *Juznoslovenski filolog*, XXIII knj.1-4, Beograd 1958, pag. 123, disponibil pe http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/5403/badalic.ruski.pisci.1958.pdf

Este de înțeles astfel că operele literare studiate și traduse de romanticii croați la mijlocul secolului al XIX-lea secolul au avut o influență considerabilă asupra activității lor literare. Stanko Vraz, cel mai cunoscut poet romantic croat, l-a apreciat în mod special pe Pușkin, aspect vizibil și în balada sa Frederik și Verunika, concepută sub influența poemului lui Pușkin Fântâna din Bahcisarai, pe care Vraz l-a tradus cu mare entuziasm poetic chiar înainte de scrierea baladei sale menționate mai sus. Eroina lui Vraz, Verunika, se aseamănă foarte mult cu Zarema lui Pușkin (în Fântâna Bahčisaraj); ambele eroine sunt de factură tipic romantică, sunt întemnițate într-un mediu străin, ambele tânjesc și suferă pentru patria lor, pentru tinerețea și libertatea pierdută, plângându-se de străinul violent care le-a capturat. Și latura psihologică a acestei balade indică legătura directă a lui Stanko Vraz cu opera lui Pușkin, inclusiv faptul că Vraz a rusificat balada în forma ei exterioară, introducând versuri din „Țiganul" lui Pușkin.

O influență la fel de pronunțată asupra lui Stanko Vraz a avut-o și poezia satirică a lui Pușkin, care prin epigramele sale se răfuia cu adversarii. Astfel, este suficient să fie citite versurile din Tânțarii și bărdăunii lui Vraz pentru a observa că în acestea sunt intercalate traduceri ale poeziei lui Pușkin de același tip. Chiar și tematic, se observă o apropiere, răfuiala cu adversarii literari și sociali (cu cenzori politici, cu poeții mai slabi etc.). Având un astfel de profesor în satiră și epigramă, cum a fost Pușkin, nu este de mirare că acest gen literar a ocupat un loc atât de important în opera lui Vraz și, mai târziu, în întreaga literatură de renaștere națională (M. Vogović). Ei bine, dacă ținem cont de rolul de profesor, pe care acest tip de poezie a lui Pușkin l-a jucat în activitatea literară a lui Vraz, atunci vom putea evalua corect semnificația activității poetice a lui Vraz, adică Vraz la rândul lui devine un model, un învățător, pentru literatura epigramatică croată.

Un alt scriitor entuziasmat de opera pușkiniană, a fost dramaturgul Dimitrije Demeter[4] care a tradus versuri și proză. Demeter a prelucrat, sau a reinterpretat nuvela Viscolul de Pușkin, nuvela pe care a publicat-o ca „traducere liberă" în almanahul literar „Iskra" în 1844. A adaptat nuvela în sensul că a croatizat-o, și anume, mută acțiunea nuvelei din Rusia în Croația, în orașele Srijem și Osijek, și redenumește câțiva dintre eroii lui Pușkin din această nuvelă. Numele eroinei principale a lui Pușkin, Maria, a fost păstrată la Demeter, Marija. La Pușkin Maria se îndrăgostește ca urmare a citirii romanelor franceze, în timp ce Marija lui Demetar se îndrăgoșeștte ca urmare a citirii romanelor germane. Această „traducere" a lui Demeter a nuvelei lui Pușkin va juca un rol important în apariția primei nuvele croate – Faimă și iubire a lui Mirko Bogović.

Nuvela Viscolul lui Pușkin a lăsat o amprentă notabilă și în nuvelistica lui Dimitrije Demeter. Tema nuvelei, adică iubirea fără binecuvântarea părintească, fuga din casa părintească și căsătoria în secret, fiind prelucrată doi ani mai târziu în nuvela O noapte (publicată în almanahul Iskra în 1846), Însă cea mai semnificativă a fost influența lui Pușkin asupra lui Demeter, ca dramaturg. „Boris Godunov" a influențat fără îndoială drama „Teuta" scrisă de Demeter. Tema, motivația de bază și deznodământul ambelor tragedii prezintă similitudini. Boris Godunov a ajuns la coroana imperială ucigând moștenitorul legitim al tronului, pe țareviciul Dimitri, iar Teuta a ajuns la coroana regală prin îndepărtarea forțată (exilarea) a moștenitorul legitim la tron, prințul Pinez.

Coroanele dobândite ilegal, atât ale lui Boris cât și ale lui Teutăi, sunt deturnate de autoproclamați care chiar au același nume — Dimitrije! Și folosesc aceleași mijloace: autoproclamatul Dimitrije al lui Pușkin conspiră cu străinii (polonezi) împotriva lui Boris când îl răsturnează pe un conducător ilegal, iar Demetrius Dimitrije de pe insula croată Hvar (complotează împreună cu romanii) împotriva lui Teuta. Temporar ambii câștigă. Dar doar

[4] Samardžija, Marko, Selak, Ante, *Leksikon hrvatskoga jezika i književnosti*, Pergamena, Zagreb, 2001, pag. 119; Vezi și *Dimitrije Demetar* în Hrvatska enciklopedija, disponibil pe https://enciklopedija.hr/clanak/demeter-dimitrija

temporar, pentru că încă nu cred în dreptul lor moral și, prin urmare, nu pot rezista oponenților lor, care îi îndepărtează ca pe niște uzurpatori.

Un alt scriitor proeminent din perioada Renașterii nationale croate asupra căruia se observă influența lui Pușkin, este Mirko Bogović[5]. A citit și a tradus, după cum am văzut deja, din scriitori ruși, în special de Pușkin. Ca redactor al ziarului „Neven" a subliniat, asemenea lui Pușkin, importanța spiritului popular în literatura originală și tradusă. Astfel, Mirko Bogović reînvie și remodelează anumite evenimente și personalități semnificative din istoria Croației în operele sale poetice, cum ar fi contele Fran Krsto Frankopan, Stjepan, ultimul rege al Bosniei și, mai ales, personajul Matija Gubec, liderul celei mai cunoscute răscoale țărănești croate, am putea spune o variantă croată a lui Pugačov.

Această tematică națională la combativul Bogović nu înseamnă doar inspirație artistică din exemplul altcuiva, în cazul de față cartea lui Pușkin, ci înseamnă și o aplicare și implicare intenționată a principiului popular într-o luptă literară conștientă împotriva invadării atunci intensificate a elementului străin (apsolutismul și germanizarea anilor 1850) în cultura politica croată.

O influență reală și fără echivoc din partea lui Pușkin asupra lui Bogović poate fi observată cel mai clar în cea mai bună novelă a sa Faimă și iubire (Slava i ljubav), este o novelă impregnată de spiritul general al înțelegerilor etice și sociale ale lui Pușkin. În nuvelă se observă spiritul patriotismului lui Pușkin, devotamentul, iubirea și loialitatea. Nuvela, în general, este din belșug „rusificată". În ceea ce privește conținutul și compoziția, nuvela Faima și iubirea se bazează până la capăt pe binecunoscuta nuvelă a lui Pușkin, Viscolul, care este una dintre operele sale cel mai frecvent traduse în literatura tradusă croată.

Luând în considerare cele câteva exemple menționate mai sus putem observa că literatura croată din perioada Renașterii Naționale Croate a privit cu mare interes și entuziasm spre scriitorii ruși, stabilind legături literare directe și puternice cu romantismul rus. Aceste conexiuni, așa cum tocmai am văzut, au avut și rezultate pozitive, mai ales în evidențierea valorii și sensului folclorului ca bază importantă în construirea culturii literare populare.

Conectarea literaturii croate din perioada romantismului, respectiv din perioada de Renaștere Națională cu opera lui Pușkin, un învățător influent, a avut o importanță deosebită nu numai pentru operele literare scrise în acea perioadă, așa cum am opservat la Vraz, Demeter și Bogović, ci și în modelarea pozițiile ideologice ale literaturii croate, poziții care, născute din romantism, au constituit în același timp o importantă moștenire literară pentru construcția ideologică a realismului literar croat din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

BIBLIOGRAPHY

1. Badalić, Josip, Ruski pisci u književnosti hrvatskog preporoda. Zagreb, 1957, p. 41
2. Badalić Josip: Ivan S. Turgenjev u hrvatskoj književnosti. „Novosti", Zagreb, 6- 7. IX. 1933, br. 245 — 246
3. Badalić, Josip, Odrazi ruske književnosti kod hrvatskih pisaca. Hrvatska varijanta „suvišna čovjeka" kod Josipa Kozarca, „Zbornik Filozofskog fakulteta, II, 9 - 120.
4. Badalić, Josip, Dostojevski u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1932.
5. Badalić, Josip, Tolstoj kod Hrvata, „Radovi Slavenskog instituta", Zagreb, 1956.
6. Bošković, Ivan, Hrvatska književnost neoklasicizma i romantizma: sveučilišni priručnik; Filozofski fakultet, Split, 2007.
7. Flaker, Aleksandar: Hrvatska novela i Turgenjev „Radovi Slavenskog instituta; Zagreb, 1956.

[5] Vezi Mirko Bogović în Samardžija, Marko, Selak, Ante, *Leksikon hrvatskoga jezika i književnosti*, Pergamena, Zagreb, 2001, pag. 65; vezi și Bogović, Mirko. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje.* Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. accestat la 10.12.2024. <https://enciklopedija.hr/clanak/bogovic-mirko>.

8. Novak, Slobodan Prosperov, Povijest hrvatske književnosti, Marjan Tisak, Split, 2003.
9. Samardžija, Marko, Selak, Ante, Leksikon hrvatskoga jezika i književnosti, Pergamena, Zagreb, 2001
10. Badalić, Josip, Ruski pisci u hrvatskoj književnosti. Odrazi i utjecaji, în Juznoslovenski filolog, XXIII knj.1-4, Beograd 1958, pag. 121-138, disponibil pe http://dais.sanu.ac.rs/bitstream/handle/123456789/5403/badalic.ruski.pisci.1958.pdf
11. Hrvatska enciklopedija, disponibilă pe https://www.lzmk.hr/index.php/izdanja/enciklopedije/hrvatska-enciklopedija

THE ART AND SCIENCE OF CLASSROOM MANAGEMENT: CREATING AN EFFICIENT AND HARMONIOUS LEARNING ENVIRONMENT

Alexandra Burghelea-Arabu

Lecturer, PhD, National University of Science and Technology "Politehnica", Bucharest

Abstract: *In the educational process, it is the teacher's responsibility to manage the resources in the learning environment in order to facilitate student engagement. These resources include human resources (such as students, other educators, and specialists), time, and material resources (including teaching materials and equipment). Classroom management refers to the teacher's ability to plan and organize activities that foster a productive learning environment. Its primary goal is to prevent disruptive behaviors and address any issues that arise. The central aim of classroom management is to nurture students' self-regulation skills. Initially, behavioral control comes from external sources (parents, peers), but over time, it becomes self-directed as students internalize rules and models. Principles of managing the teaching environment emphasize creating a positive and effective learning space by setting clear rules and expectations from the beginning of the academic year. Rules must be communicated in a way that is both clear and easily understood by all students. Consistent enforcement of these notions is crucial for ensuring fairness and predictability, fostering an atmosphere of mutual respect and encouraging cooperation within the classroom.*

Keywords*: active learning, classroom collaboration, instructional planning, active learning, educational strategy.*

I. Introducción

Tener una buena gestión de la clase se puede definir como el arte o la capacidad del docente para planificar y organizar las actividades del aula de tal manera que garantice un clima propicio para el aprendizaje. La gestión del aula tiene como objetivo prevenir conductas disruptivas, por un lado, y resolver problemas de conducta emergentes, por otro. El objetivo final de la gestión del aula es la formación de habilidades de autorregulación en los estudiantes- en una primera fase, el control de la conducta es externo (profesores, padres, compañeros)- para que luego, al interiorizar algunas reglas y modelos, se vuelva autónomo. Los principios de la gestión del aula son: mejorar las condiciones de aprendizaje; prevenir el estrés de profesores y estudiantes; aumentar el tiempo dedicado a la tarea de aprendizaje; formar una implicación de los estudiantes en actividades que requieran su participación activa.

Cuando hablamos de recursos humanos hacemos referencia a las personas implicadas en el proceso educativo, es decir los estudiantes, el profesorado y otro personal de apoyo. Los maestros, como facilitadores del proceso educativo, son responsables de guiar y dirigir a los estudiantes hacia el logro de los objetivos educativos. La colaboración eficaz entre el personal didáctico, asistentes de enseñanza y especialistas es esencial para abordar las diversas necesidades de los estudiantes. Además, promover un sentido de colaboración entre los estudiantes fomenta el aprendizaje entre pares y un ambiente positivo de aula.

II. Definiciones del concepto de gestión en el aula

Los autores proponen cuatro áreas de interés en las que los profesores pueden actuar para dar forma al entorno de aprendizaje: (1) disciplina y control; (2) el aula y nuestra implicación en su diseño; (3) crear el entorno de aprendizaje- diseño curricular, como herramienta organizacional; (4) desarrollar la sensibilidad cultural en el plan de estudios como componente del intento de desarrollo social y moral, tanto para profesores como para estudiantes[1].

W. Weber[2] definió la gestión del aula de la siguiente manera: "el conjunto de actividades a través de las cuales el maestro promueve el comportamiento apropiado de los estudiantes y elimina el comportamiento inapropiado, desarrolla buenas relaciones".

Según Niculescu (2016:38) tras el análisis de la literatura especializada y la implicación en el ámbito de la formación inicial de la profesión docente, pero también en el ámbito de la formación continua del profesorado, resumimos la siguiente definición para la gestión de la clase de estudiantes: "la componente de la gestión en educación que se refiere a la capacidad al docente utilizar las mejores estrategias educativas, con el fin de coordinar los recursos humanos (estudiantes) de una clase, de tal manera que se eficientice la actividad didáctica y se obtengan resultados positivos en el proceso instructivo-educativo, de acuerdo con el objetivos educativos. La gestión del aula es un desafío tanto para los docentes al principio de la carrera, como para los docentes experimentados porque el contexto educativo puede cambiar, modificar y adaptar, dependiendo de las realidades de cada grupo de estudiantes, la cultura organizacional de la escuela/ aula, relaciones e interacciones educativas, o crisis educativas que puedan ocurrir en el aula o en el clima del aula, a escuela, los cambios en la sociedad y los avances realizados por la escuela".

La gestión del aula puede verse como una nueva forma de entender el proceso de enseñanza-aprendizaje, teniendo en cuenta las realidades psicosociales actuales de la sociedad. Tanto los profesores como los estudiantes tienen la oportunidad de enriquecer este proceso, redescubriendo la alegría de enseñar y aprender, y los estudiantes pueden encontrar la motivación necesaria para involucrarse en el aprendizaje.

En el sistema educativo, los docentes no solo deben enseñar, sino también crear vínculos de cooperación con los estudiantes, sus padres y otros miembros de la comunidad educativa. Esta perspectiva otorga a los maestros un rol especial y único en la formación de las nuevas generaciones.

III. Estrategias y reglas que determinan un entorno de aprendizaje eficaz y armonioso

La primera regla y estrategia que podemos mencionar es una buena gestión del tiempo durante las clases. La gestión eficaz del tiempo es un éxito fundamental de cualquier entorno de aprendizaje. Los profesores deben organizar de manera efectiva el tiempo destinado a la instrucción, pero no deben olvidarse de que también son necesarios los descansos de estudio individuales. Lo que es importante es buscar el equilibrio entre el trabajo académico y el bienestar del estudiante, y no olvidarse de la flexibilidad. Es eficiente que los estudiantes puedan gestionar su tiempo, por lo tanto, el profesor debe cronometrar las actividades para ciertas tareas, mientras que otras pueden completarse más rápido de lo previsto.

En segundo lugar, es imprescindible recordar del establecimiento de las normas en el aula que funcionan como una serie de reglas que cada alumno debe respetar. Los profesores deben

[1] Ap. Niculescu, Maria, (2016): *Managementul clasei de elevi*, Editura Presa Universitară Clujeană, 2016, Cluj-Napoca, pp. 30-35.

[2] Weber, W., (1977): *Classroom Management*, in J. Cooper, Classroom Teaching Skills: A Handbook, Lexington, ap. Niculescu.

ser proactivos al establecer y comunicar expectativas a los estudiantes. La comunicación clara de las normas de conducta, tanto sociales como académicas, al comienzo del año escolar es crucial para una gestión eficaz del aula. Las normas apoyan a los estudiantes en el manejo del comportamiento impulsivo y aportan claridad a las expectativas del educador. El establecimiento de las normas se realiza identificando, junto con los estudiantes, los problemas comunes en la escuela y proponiendo soluciones adecuadas.

El comportamiento en el aula puede ser determinado, no sólo por valores y características personales o grupales, sino también de las personas nos rodean, incluido tanto el entorno social y cultural, amigos, familia, por ejemplo, que pueden tener un papel importante en nuestras actitudes y comportamiento. Independientemente de las causas que provocan una conducta indeseable, los profesores tienen a mano métodos de prevención e intervención. Los docentes pueden crear dinámicas positivas en el aula mediante el uso de estrategias educativas basadas en investigaciones pedagógicas sólidas que combinen niveles apropiados de liderazgo y cooperación y una conciencia de las necesidades de los estudiantes.

IV. Conclusiones

Para concluir hemos elegido citar a Niculescu (2016) que considera que el docente, como líder, gestor de la clase/grupo, debe ver el potencial de los jóvenes a los que guía y apoyarlos en el proceso de aprendizaje y formación.

Debemos dar especial importancia a la gestión de la clase de los que estudian. Una de las cuestiones determinantes de la gestión de la clase de los estudiantes se refiere a la formación del profesorado. El desempeño de un docente en una clase depende de sus conocimientos, habilidades adquiridas, motivaciones y ciertos rasgos de personalidad.

Podríamos afirmar, según propria experiencia que también debemos tener en cuenta la siguiente serie de factores necesarios[3] para la operacionalización de los objetivos del proceso didáctico en condiciones favorables, reveladores en la organización del contenido de las materias:

a) Recursos pedagógicos: relacionados con cada curso o seminario, adaptados al nivel del grupo destinatario de estudiantes y al contenido didáctico.

b) La naturaleza del colectivo: me refiero aquí a características generales como el clima psicosocial, los micro grupos, el ambiente educativo.

c) La personalidad del alumno: es muy importante, quizás el más importante para completar el proceso didáctico en condiciones de excelencia, que el docente pueda adaptarse a las necesidades de cada alumno en particular. Incluiría aquí también el potencial cognitivo y no cognitivo del alumno.

BIBILIOGRAPHY

1. Niculescu, Maria, (2016): Managementul clasei de elevi, Editura Presa Universitară Clujeană, 2016, Cluj-Napoca, pp. 30-35.
2. Sorin Cristea (2018): Metodologia instruirii în cadrul procesului de învățământ. Volumul X, Editura: Didactica Publishing House
3. Vărvăruc Maria-Magdalena (2024): Managementul clasei de elevi. Principii și strategii, în „EDICT Revista educației" (ISSN 1582 – 909X), 2024, site: https://edict.ro/managementul-clasei-de-elevi-principii-si-strategii/ (14.11.2024).
4. Weber, W., (1977): Classroom Management, in J. Cooper, Classroom Teaching Skills: A Handbook, Lexington

[3] Sorin Cristea (2018): *Metodologia instruirii în cadrul procesului de învățământ*. Volumul X, Editura: Didactica Publishing House.

INTERACTIVE TEACHING METHODS AND THE USE OF E-LEARNING IN THE TEACHING PROCESS

Alexandra Burghelea-Arabu

Lecturer, PhD, National University of Science and Technology „Politehnica", Bucharest

Abstract: *Nowadays online education is a mandatory resource for students around the world. Many educational institutions have adopted this new way of rapid and large-scale education. Online learning, also known as e-learning, is not only limited to academics but also to extracurricular activities. The demand for online learning has increased and this trend is expected to continue.*
Planning online learning involves identifying the content and designing the types of interaction, and identifying the target audience. This type of education must adapt to the age and individual characteristics of the students, being more suitable for older students, high school students, students and adults in a training context.

Keywords: *Online learning, E-learning platforms, Didactics, Interactive teaching methods, linguistics.*

I. Introducción

El aprendizaje en línea y el uso de recursos educativos abiertos ofrecen importantes oportunidades para reducir el costo de los materiales educativos y permitir un uso más eficiente del tiempo de los profesores. El grado de integración del aprendizaje en línea en el plan de estudios puede variar, dependiendo de las características específicas de cada escuela.

Este enfoque combinado de aprendizaje es beneficioso porque puede adaptarse a los diferentes estilos de aprendizaje de los estudiantes y les permite estudiar a su propio ritmo. Los recursos en línea no solo mejoran la accesibilidad y la conveniencia, sino que transforman el proceso educativo, haciéndolo más atractivo y más adecuado a las necesidades de los estudiantes digitales, promoviendo así el aprendizaje personalizado.

La tecnología educativa, utilizada a través de ordenadores portátiles, tabletas o teléfonos móviles, aporta múltiples ventajas, permitiendo a los estudiantes acceder a la educación formal y no formal desde cualquier lugar, superando las barreras de la distancia. El avance tecnológico y la diversidad de aplicaciones educativas apoyan un aprendizaje centrado en el estudiante de acuerdo con las nuevas teorías pedagógicas. De este modo, los profesores pueden diseñar actividades colaborativas e interdisciplinarias, abordando diversos temas del plan de estudios.

El uso generalizado de la tecnología permite un acceso rápido a la información para profesores y estudiantes, el archivo de documentos y la generación de estadísticas y gráficos que brindan una imagen clara del progreso y la evaluación de los estudiantes a largo plazo. Estas funcionalidades aportan mejoras significativas en la actividad didáctica.

Para los estudiantes, la tecnología puede desarrollar habilidades para analizar, seleccionar y sintetizar información, y el hábito de verificar múltiples fuentes puede fomentar el pensamiento crítico y la resolución independiente de problemas. Así, el aprendizaje en línea contribuye al desarrollo de la independencia de los estudiantes, permitiéndoles regresar

a los temas de estudio cuando sea necesario y aprender a su propio ritmo, teniendo acceso continuo a recursos educativos.

II. Estrategias para el desarrollo de la enseñanza en línea

Todos podemos estar de acuerdo que, con la llegada de la pandemia, la educación se ha trasladado rápidamente al entorno en línea, destacando tanto las ventajas como los numerosos desafíos de este tipo de educación. Para afrontar estos desafíos, es fundamental centrarse en la accesibilidad, la interacción, la motivación y la calidad de la enseñanza. Nos proponemos a continuación ofrecer unas soluciones concretas para mejorar la experiencia educativa en línea con el propósito de garantizar una educación más equitativa y eficaz.

La primera solución que hay que proponer viene correlacionada con **la interacción y dedicación activa y emocional** en una tarea de modo que la interacción entre profesores y estudiantes, juega un papel fundamental en una educación de calidad. Las sesiones semanales de tutoría personalizada brindan apoyo individual o en grupos pequeños, lo que ayuda a aclarar conceptos y construir una trayectoria hacia el progreso. El uso de plataformas de comunicación efectivas como Zoom o Microsoft Teams respalda estas sesiones interactivas. La implementación de rúbricas de evaluación en línea, cuestionarios interactivos y comentarios personalizados puede ayudar a los estudiantes a mejorar su desempeño y mantenerse conectados con el proceso educativo. Además, las reuniones periódicas para analizar el progreso y establecer objetivos de mejora son esenciales para mantener la motivación y el compromiso de los estudiantes.

En segundo lugar, los profesores se consideran mentores e iniciadores del proceso didáctico para sus estudiantes, como tal, podemos **aumentar el grado de motivación y compromiso**, de este modo crear un entorno de aprendizaje atractivo lo que es esencial para mantener motivados a los estudiantes. El uso de materiales didácticos interactivos, como vídeos cortos y atractivos, animaciones, juegos educativos y simulaciones interactivas, puede hacer que el aprendizaje sea más interesante. Además, el aprendizaje basado en proyectos y problemas reales es un método eficaz. En este contexto no se debe descuidar el apoyo emocional y motivacional. Esta medida puede ampliar la confianza de los estudiantes, ya que este método también puede ayudar a las personas que tienen miedo a hablo en público, o en clase.

En tercer lugar, igual de importante es la **formación de los profesores** ya que estos tienen que garantizar un acto educativo de calidad en el entorno online. Durante las clases e interacciones en-línea, se hace uso eficaz de la tecnología, por lo tanto debería ser muy accesible abordar métodos pedagógicos innovadores. Los profesores a sus veces pueden crear comunidades en línea con el fin de compartir experiencias y recursos, hacer cambio de experiencia con otros profesores de otros países. Por otro lado, intentar crear evaluaciones periódicas o encuestas, incluso grupos de estudiantes y padres, puede ser benéfico para adaptar de manera constante el contenido didáctico y mejorar los materiales didácticos.

III. La integración de la tecnología avanzada en las relaciones humanas

Hacer uso de esta herramienta llamada **inteligencia artificial en educación** puede transformar significativamente la forma en que los estudiantes progresan y aprenden, ya que puede ser personalizada la experiencia educativa y mejorada la eficiencia de este proceso. Para desarrollar la eficiencia de este proceso, las plataformas educativas basadas en inteligencia artificial pueden adaptar las lecciones y agilizarlas según el ritmo y el aprendizaje de cada estudiante. Con el tiempo, la exploración de tecnologías emergentes como la realidad virtual (RV) y la realidad aumentada (RA) puede revolucionar la forma en que se imparten las lecciones. Este tipo de métodos proporcionan a los estudiantes una experiencia de aprendizaje interactiva que los involucra activamente.

No obstante, no hay que olvidar que la más importante es la **comunicación autentica y la presencia de las buenas relaciones humanas** en la enseñanza online. En un aula física, las interacciones espontáneas, pueden fortalecer la conexión emocional y motivacional, creando un ambiente donde los estudiantes se sienten apoyados y alentados. Por esta razón, es fundamental que los profesores fomenten la interacción humana apoyando relaciones auténticas, incluso en el entorno virtual. Por ejemplo, crear un clima de confianza y simpatía entre profesores y estudiantes, facilitando así un aprendizaje más eficaz y más motivador.
El aprendizaje en línea y el uso de recursos educativos abiertos ofrecen grandes oportunidades para reducir el costo de los materiales educativos y utilizar el tiempo de los docentes de manera más eficiente. Ahora podemos hablar de blended learning el aprendizaje que combina oportunidades de aprendizaje y en línea y presencia física..Según la opinión de Michael B. Horn, Heather Staker (2014): "Furthermore, an increasing number of students are experiencing online learning while continuing to attend their traditional brick-and-mortar schools—a phenomenon called ''blended learning.'' The emergence of blended learning is one way online learning is marching upmarket. By adding a brick-and-mortar component, online learning can offer more supervision, face-to-face mentors, and in-person fun with friends for the vast majority of students who need school for these purposes just as much as they need it to help them gain knowledge and skills".

IV. Conclusiones

Vamos a concluir nuestra presentación ofreciendo como argumento la mención de Salman Khan (2013) con la cual estamos plenamente de acuerdo:"In the traditional classroom, students must move at the pace of the teacher. The beauty of online learning, however, is that students can move at their own pace. They can pause, rewind, and repeat material until they truly understand it. This creates a much more personalized, efficient learning experience".

En su opinión, las clases deben fusionar para proporcionar una población estudiantil de edades mixtas. Los maestros pueden enseñar en tándem y aliarse con estudiantes más avanzados para proporcionar orientación, tutoría a los estudiantes que necesitan ayuda. La educación auto-dirigida basada en el mundo virtual forma parte del entorno, así como un currículo de temas combinados con proyectos y otras actividades prepara mejor a los estudiantes para vivir en el mundo real. Como modelo de evolución, el autor propone que las calificaciones con letras se reemplazarían por carpetas de trabajos que representaran una narrativa del progreso de los estudiantes a lo largo del año, incluso la evaluación de la capacidad y la voluntad de ayudar a los demás.

BIBILIOGRPAHY

1. Gardiner, L.F, "Redesigning higher education: Producing dramatic gains in student learning," Washington, DC: Association for the study of Higher Education, 1994. https://protarashotelinstitute.com/2020/06/06/e-learning-education-model/ (16/10/2024).
2. Livia-Silvia Marcu, George Panțică, Corina Simionescu, "Școala Online. Aspecte. Provocări. Soluții,"editura Cartea Vrânceană, Focșani, 2020.
3. Michael B. Horn, Heather Staker, "Blended: Using Disruptive Innovation to Improve Schools 1st Edition"editura Jossey-Bass, 2014.
4. Salman Khan, "The One World Schoolhouse: Education Reimagined", editura Twelve, 2013.
5. Ten Strategies for a successful eLearning experience. Online Degree Search. From http://www.online-degree-search.net/strategies.html.
6. Webster, J., & Hackley, P, "Teaching effectiveness in technology-mediated distance learning, "Academy of Management Journal, pp 1282-1309, 1997

POSTCOLONIAL "KEYS" IN SALMAN RUSHDIE'S STORIES - "EAST, WEST"

Iudit Călinescu

Lecturer, PhD, Romanian Language Institute, Bucharest, University of Szeged, Hungary

Abstract: *Salman Rushdie's writings combine magical realism with harsh commentary on aspects of social and political life. The writer believes in the blending of cultures and identities, his writings are enriched by the colorful and lively world of India, characters that transcend the boundaries of a singular destiny, cultural references, pop, a polyglot language and a dynamic style, constantly asking questions about 'identity': what is a migrant, how can one survive between cultures, what does the idea of 'home', 'culture' or 'nation' really mean? Rushdie's fiction can be divided into two categories: those of a metafictional nature, with his experimental attempts to "de-colonize" the English language, and those in which he aims to comment on Islamic, Indian, Pakistani or British politics and society. This article analyzes the book Orient, Occident, published in 1994, which includes nine stories whose main theme is the swing between the world of the East and the West, worlds that fascinate the author, but which he does not hesitate to criticize.*

Keywords: *postcolonialism, Orient, Occident, exile, magical realism*

Ahmed Salman Rushdie, născut la Bombay, dar crescut în Anglia, s-a ridicat în ultimele decenii ca o voce extrem de importantă în literatura postcolonială. Scrierile sale îmbină, ca într-un joc, realismul magic cu comentariile aspre asupra unor aspecte ale vieții sociale și politice[1]. Scriitorul crede în amestecul culturilor și al identităților, scrierile sale fiind îmbogățite de lumea colorată și plină de viață a Indiei, personaje care depășesc granițele unui destin singular, referințe culturale, pop, un limbaj poliglot și un stil dinamic, punând în permanență întrebări legate de „identitate”: ce este un migrant, cum poate supraviețui cineva între culturi, ce înseamnă, de fapt, ideea de „acasă”, „cultură” sau „națiune”[2]? Ficțiunile lui Rushdie pot fi împărțite în două categorii: cele de natură metaficțională, cu încercările sale experimentale de a „de-coloniza” limba engleză, și cele în care își propune să comenteze asupra politicii și soceității islamice, indiene, pakistaneze sau britanice. Fletcher consideră că scrierile sale trebuie tratate din ambele perspective, pentru o mai bună înțelegere a lor[3]. Rushdie folosește limba, stilul și tehnica literară pentru a-și atinge scopurile „politice”, pentru a tinge țeluri postmoderne, postcoloniale și satirice[4]. El amestecă diverse stiluri: narațiunea clasică, basmul, reportajul, satira, parodia, alegoria, etc., dar și diverse limbi (engleza, indiana, pakistaneza) sau diverse tipuri de engleză: engleza indiană suburbană, amestecul din Bombay de colonială și americană, jargon de afaceri din zona Atlanticului, indiana occidentală din Londra, etc.[5].

[1] Jessica Brown, „East / West: Salman Rushdie and Hybridity”, Olivet Nazarene University, Honors Capstone Program Projects 3., 2011, p. 7.
[2] Ibidem, p. 7-8.
[3] M. D. Fletcher, „Introduction - The Politics of Salman Rushdie's Fiction”, în coord. M. D. Fletcher, „Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie”, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B. V., GA 1994, p. 3.
[4] Ibidem, p. 10.
[5] Ibidem, p. 13.

Folosește foarte mult satira, de diverse tipuri, chiar parodia, cu scopuri satirice[6]. Există o „intertextualitate internă" a poveștilor paralele care se comentează parodic una pe cealaltă, cu efect satiric, „domesticirea" marilor probleme ale istoriei, care devin fapte banale, sau accentuarea problemelor pe care le pune ajustarea la o nouă cultură, în spiritul postmodern al căutării identității[7]. Rushdie folosește grotescul pentru a accentua absurdițile periculoase ale politicilor de guvernare[8].

Ca orice proză postcolonială, și cea a lui Rushdie are multiple targeturi, unul din ele fiind și criticarea comunităților de imigranți din Londra (fie ei indieni, asiatici sau negri), nu doar criticarea felului în care comunitatea albă din Londra tratează imigranții. Scrierile sale pot fi citite și ca o critică la adresa guvernelor indigene post-coloniale din India și Pakistan. Intertextualitatea parodică a miturilor și istoriei orientului poate ridica întrebări asupra felului în care apar eroii trecutului, la o privire mai îndeaproape, dar într-un final satira este aruncată asupra liderilor „post-coloniali" de astăzi[9]. Apar mai multe voci, într-o polifonie a „talmeș-balmeșului" („hodge-podge"), care include centrul la fel ca și marginile: multe limbi, dialecte, intonații, inflexiuni din diverse țări, rase, clase, genuri și generații[10].

Orient, Occident este un volum apărut în 1994, care cuprinde nouă povestiri a căror temă principală o constituie pendularea între lumea Orientului și cea a Occidentului, lumi care îl fascinează pe autor, dar pe care nu ezită să le și critice. Cele nouă povestiri poate fi descifrate şi din perspectiva unei definiri sociale, culturală şi literare a celor două părți ale lumii, Rushdie își trăgându-și fervoarea scriitoricească orient dar, în același timp, occidentul oferindu-i succesul literar[11]. Se poate afirma, astfel, că Rushdie definește, din punct de vedere cultural, două lumi care l-au format ca om – India, şi care l-au impus ca scriitor - Anglia. La confluența acestor două lumi, autorul situează un spațiu intermediar, construit din memorie şi uitare, adevăr istoric şi imaginație, ancorare în real şi evadare, creând, astfel, o zonă magică a povestirilor sale[12].

În acest volum, Rushdie prezintă, pe lângă antiteza permanentă dintre cele două lumi, și un conflict interior: autorul, format el însuși în două culturi, se afla când de o parte, când de cealaltă a baricadei. Estul întâlnește Vestul, exotismul și legenda întâmpină realismul, iar miraculosul aparține ambelor tabere. Dincolo de aparențele rațională, descoperim o istorie europeană caracterizată de violență și de irațională: Occidentul nu reușește să fie un model de înțelepciune. În acest mozaic colorat, naționalitatea și identitatea personajelor rămân greu de stabilit: indienii fredonează cântecele lui Neil Sedaka, iar diplomații asiatici visează la aventurile din Star Trek. Astfel, se poate afirma că magia stilului său poate fi considerată mai realistă decât cea întâlnită în romanele lui Gabriel Garcia Marquez[13].

Un alt aspect interesant legat de povestirile sale este faptul că acestea iau deseori forma unor parodii, care amitesc de teatrul elisabetan, prezentându-se și ca niște meditații asupra exilului. El reușește cu succes să aducă Indiea misterioasă în mijlocul unui Occident care a văzut-o întotdeauna ca pe un sub-continent, ca pe un loc pitoresc și exotic, pe care nu l-a putut niciodată înțelege. Chiar dacă a fost educat în Marea Britanie, Rushdie rămâne totuși

[6] Ibidem, p. 14.
[7] Ibidem, p. 15.
[8] Ibidem, p. 16.
[9] Ibidem, p. 17.
[10] Ibidem.
[11] Ana Vîrlan, „Eseuri - Salman Rushdie, *Orient, Occident*, - universul povestirilor", în Ana C. Vîrlan, *Dincolo de literatură*, Piatra-Neamț, Editura Crigarux, 2017, p.137-138.
[12] Ibidem, p. 140.
[13] Bogdan Romaniuc, „Aici vs. Acolo - Salman Rushdie, *Orient, Occident*", „Cronică de carte" în „Suplimentul de Cultură", Numărul 217, http://suplimentuldecultura.ro/4599/salman-rushdie-orient-occident/, accesat în 24.11.2024.

vocea unei națiuni independente și a unei culturi care are încă multe de spus[14]. Relațiile de putere stabilite între metropolă și colonii, precum și etichetele atașate culturilor „marginale", au facilitat apariția unui discurs în care „Orientul" era creat, și nu descris. Edward Said subliniază faptul că „spațiul marginal" nu este altceva decât o invenție europeană, o percepție a unor „locuri" supuse constant interpretărilor, și nu o prezentare fidelă a unor tradiții, obiceiuri, practici și obsesii[15]. Instrumentele de analiză folosite de eruditul european își au originea în practici și credințe puternic înrădăcinate într-un spațiu limitat și într-un anumit context (cel european). Așadar, acesta aplică metode analitice incompatibile cu însuși „obiectul" observat, creând astfel o falsă imagine despre „spațiul oriental". Cu toate acestea, în era post-modernă (și post-colonială) începe să se facă auzită din ce în ce mai puternic vocea „marginalizaților"[16].

Fiecare povestire din acest volum ilumineză dialogul și conflictul dintre culturi. Și fiecare se întoarce spre ceea ce Rushdie numește „această temă a mișcării culturale și a hibridizării", într-o lume care pendulează între Est și Vest, la fel cum face Rushdie însuși[17]. În literatura occidentală, „Orientul" este adesea un tărâm exotic și imaginar, înconjurat de poveștile sale fabuloase, literatura sa clasică, legendele sale istorice, în timp ce partea noastră de lume, „Occidentul", este mai prozaică, mai activă, adesea opresivă, lipsită de minuni[18]. Din perspectiva indiană, unde s-a născut și și-a petrecut copilăria Salman Rushdie, această dihotomie este văzută, nu în mod surprinzător, în oglindă: Rushdie susține că atunci când a fost menționată posibilitatea de a merge la școală în Anglia i s-a părut ca „un voiaj dincolo de curcubeu", în Țara lui Oz[19]. Iar în volumul analizat, în primele două secțiuni, Orientul provoacă povestiri realiste referitoare la detaliile intime ale personajului și ale vieții cotidiene obișnuite, în timp ce Occidentul se regăsește în literatura saclasică, în legendele sale istorice și în filme[20].

Cele trei povestiri despre India, din prima parte a cărţii, oferă o imagine inedită a tărâmului copilăriei lui Rushdie, având nostalgia unei lumi pierdute, pe care însă nu evită să o trateze cu ironie, creând un univers populat de indivizi fie hazlii şi pitoreşti, fie groteşti ori chiar terifianţi. În partea occidentală se simte fascinaţia autorului faţă de figurile emblematice ale tradiţiei vest-europene (Hamlet, Cristofor Columb, Regina Isabella I de Castilia a Spaniei), pe care însă Rushdie le rescrie, le reinterpretează, uneori comic, alteori grotesc sau ironic[21]. În a treia secțiune, poveștile devin o relatare realistă a caracterului și a relațiilor (mai ales a iubirii și a prieteniei) dintre oamenii obișnuiți, însă filtrate fiecare printr-o metaforă subtilă: ocultul, Star Trek, șahul și muzica pop. Este ca și cum, cel puțin formal, patria domnului Rushdie, de unde este exilat în mod efectiv și nemilos, își reafirmă stăpânirea. Sau altfel, Occidentul și-a pierdut magia[22]. A treia parte leagă cele două universuri, Orientul și Occidentul, autorul abordând aici câteva teme „sensibile". Aceste ultime trei povestiri sunt și

[14] Ibidem.
[15] Edward Said, *Orientalism*, apud Radu Stoica, „Un alt Hamlet", în revista „Societatea și Cultura", 07.03.2012, http://societatesicultura.ro/2012/03/un-alt-hamlet/, accesat în 24.11.2024.
[16] Radu Stoica, „Un alt Hamlet", în revista „Societatea și Cultura", 07.03.2012, http://societatesicultura.ro/2012/03/un-alt-hamlet/, accesat în 24.11.2024.
[17] „Caught between East and West, Rushdie keeps on", by Newsweek staff, în „Newsweek", 05.02.1995, http://www.newsweek.com/caught-between-east-and-west-rushdie-keeps-185234, accesat în 24.11.2024.
[18] Robert Coover, „There's No Place Like Oz", în „The New York Times – On The Web", 15.01.1995, http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-eastwest.html, accesat în 24.11.2024.
[19] Ibidem.
[20] Ibidem.
[21] Ana Vîrlan, op. cit., p. 138-139.
[22] Robert Coover, op. cit..

cele mai complexe și convingătoare din acest volum, ele concentrându-se pe teme fundamentale ca iubirea, familia și prietenia, mai ales cea între colegii de școală[23].

Prima povestire, din ciclul „Orient", se numește *Un sfat bun e mai de preţ ca aurul*, personajele fiind domnișoara Rehana, care solicită la Consulatul Britanic viză pentru Anglia, și bătrânul Muhamad Ali, care încearcă să o „ajute". Fata este condamnată la un mariaj aranjat, conform tradiției indiene, însă viitorul soț a emigrat în Anglia, așa că ea ar trebui să plece acolo pentru a se căsători. Însă aceasta reușește să păcălească autoritățile, făcând-o pe proasta, în așa fel încât, după cum remarcă în recenzia sa Robert Coover, „is happily denied the passport", adică i se refuză pașaportul „cu bucurie"[24]. Este și acesta un prilej, pentru Rushdie, de a ironiza un aspect al societății indiene: căsătoriile aranjate. În acest context, plecarea în Anglia nu este o scăpare ci o condamnare pentru tânără, marginalul, în acest caz, nu își mai dorește să ajungă la „Centru". Fata nu are conştiinţa lumii „Centrului", nu și-a părăsit niciodată locurile natale, pentru ea adevărata scăpare o reprezintă *libertatea* pe care i-o poate oferi doar ieșirea dintr-o căsătorie pe care nu o dorește, și întoarcerea „acasă", locul în care se regăsește ca individ.

Un alt aspect ironizat de Rushdie în această povestire, este corupția care există la toate nivelurile societății indiene, iar explicația acesteia poate fi procesul de imitație, „mimicry", despre care vorbește Homi Bhaba în *The location of Culture*. După cum susține Bhaba, imitația postcolonială reprezintă un compromis ironic, dorința de a deveni Celălalt, reformat dar recognoscibil, un Diferit care este aproape la fel, dar nu în totalitate[25]. Tot Bhabha, în același studiu, afirmă că imitația este semnul unei strategii complexe de reforme, reguli, disciplină, care îl poate face pe Celălalt, pe colonizat, să simtă, să vizualizeze cumva, puterea, viața din perspectiva celui puternic. Astfel, prin imitație, colonizatul încearcă să imite modul de viață și mentalitatea colonizatorului[26]. În acest caz, funcționarii, fie englezi, fie indieni, sunt la fel de corupți, funcționarii indieni încercând să imite mentalitatea celor englezi, pentru a se simți la fel de importanți ca aceștia. Iar Muhamad Ali este șocat de faptul că tânăra nu dorește să fie ajutată, pe căi ilegale, pentru a primi un pașaport, considerând acest lucru ca pe o dovadă a ignoranței poporului său: „Ăsta e blestemul poporului nostru! urlă el. Suntem săraci, suntem ignoranţi şi refuzăm categoric să învăţăm!"[27]. Pentru el, „a învăța" înseamnă a imita modul de viață al colonizatorului sau a aspira spre o viață în Anglia, adică în „Centru", și orice indian care nu gândește așa este limitat sau ignorant.

Radioul cadou, următoarea povestire din ciclul „Orient", pune accentul pe conflictul dintre generaţii şi eşecul existenţial al unui tânăr care își caută identitatea, dar și aspirația unui marginal, de data asta dintr-o zonă de provincială a Indiei, de a ajunge în „Centru", însă, de data aceasta, „Centrul" nu mai este Anglia, ci Bombay. Tânărul ricșar, Ramani, se însoară cu o vaduvă, mamă a „cinci copii vii şi doi morţi"[28], ceea ce îi aduce, încă de la început, oprobiul naratorului, un profesor ieșit la pensie, care reprezintă veche generație, ancorată în tradiții și reguli sociale. Ramani este atras însă de tot ce e nou, de acea lume diferită, „centrul" universului său reprezentându-l *radioul cadou* pe care urma să îl primească după operația de vasectomie oferită gratuit de stat, în urma unei legi date pentru controlul populației. În această povestire, Rushdie se folosește de fapt, de drama acestui tânăr, pentru a

[23] Ibidem.
[24] Ibidem.
[25] Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London and New York, Editura Routledge, 1994, p.86.
[26] Ibidem.
[27] Salman Rushdie, *Orient, Occident*, editura Polirom, București, 2009, p. 19.
[28] Salman Rushdie, op. cit., p. 26.

blama „fundalul politic sinistru” al politicii controversate duse în acea perioadă de Indira Ghandi[29].

Deși nu primește radioul promis, nu renunță la visul său, prefăcând-se că ascultă un radio fictiv în timp ce merge cu ricșa, iar în final se hotărăște să-și îndeplinească visul până la capăt: se mută în Bombay pentru a ajunge vedetă de film. Naivitatea tânărului depăşeşte limitele acceptabilului, iar personajul parcurge de fapt un continuu proces de plăsmuire a realităţii printr-un magnific, neobosit şi interminabil act de credinţă, cititorul neștiind, în final, dacă Ramani și-a îndeplinit visul sau trăiește într-o realitate plăsmuită. Naratorul spune că scrisorile trimise de Ramani din Bombay „erau pline de veşti despre noua lui carieră, povesteau cum fusese descoperit imediat, dăduse o probă la un studio important, iar acum îl pregăteau să devină un star, îşi petrecea zilele la hotelul Sun’n’Sand de pe plaja Juhu, în compania unor artiste de seamă, îşi cumpăra o casă pe Pali Hill, una cu mai multe niveluri şi în care avea să introducă echipament de protecţie de ultimă generaţie, care să-l protejeze de admiratori; văduva hoţului era bine şi fericită şi se îngrăşa, iar viaţa era plină de lumină şi succes şi alcool pentru care nu-ţi cere nimeni socoteală.”[30].

Cea de a treia povestire din „Orient”, *Părul Profetului,* aduce mai mult cu o poveste moralistă, în care Rushdie folosește elemente religioase: un flacon de argint care conține o relicvă celebră aduce catastrofa asupra celor lacomi[31]. Situându-se de această dată într-o zonă a obiectivităţii, prin folosirea persoanei a III-a a narării şi prin viziunea dinafară, naratorul surprinde contradicţiile şi diferenţele dintre castele indiene[32]. Acţiunea e situată în preajma anului 1900, în oraşul Sinagar, regiunea Caşmir, personajele amintind de basmele orientale: cămătarul Hasim, care la început este simbolul unei societăți degradate, occidentalizate, în care nu contează decât banul, devine, prin magia exercitată de relicva sfântă, un simbol al tradiției, al vechilor căi. Soția și copii săi, Huma și Atta, sunt victime ale transformării sale extreme. Reliva sfântă este o capsulă cu părul profetului islamic Mahomed, capsulă ce dispăruse din moscheea Hazratbal şi fusese găsită de cămătar[33]. Fiica sa, Huma, angajează un hoţ pentru a fura relicva de la tatăl ei, în speranța că astfel lucrurile vor reveni la normalitate. Relicva, purtătoare de blestem și aducătoare de necazuri, dăduse deja peste cap viaţa familiei, transformându-l pe tatăîntr-un musulman mai mult decât practicant, şi peste măsură de violent cu soţia şi copiii săi[34]. În final, relicva este recuperată de comunitate și returnată moscheii, dar nu înainte de a ruina viața tuturor personajelor: până și hoțul se sinucide, iar cei patru fii ai săi, schilodiţi de tată încă din copilărie pentru a fi trimişi la cerşit, se însănătoșesc miraculos, fapt care reprezintă o nenorocire pentru că duce la ruinarea acestora şi la scăderea câştigurilor de patru ori. Simțim aici ironia lui Rushdie, aruncată asupra societății indiene, a ideii de „caste”, a tradițiilor și a credinței duse la extrem, pe care acesta le satirizează fără milă.

Realismul magic ne urmărește de la începutul și până la finalul povestirii, impregnat cu umorul și ironia specifice lui Rushdie, care, în final, descrie singurul miracol care pare să bucure pe cineva, și anume recăpătarea vederii de către văduva hoţului, care poate să admire iar, ca în tinereţe, frumuseţile văii Caşmir. Iar relicva, simbol al trecutului, se reîntoarce acolo unde îi e locul, în moschee, fapt care pare să bucure pe toată lumea, ca un simbol al revenirii la „normalitate”, și este anunțat în toată țara: „Găsirea părului Profetului a fost imediat

[29] D. J. Taylor, „Fireworks, rubies and an ayah: 'East, West' - Salman Rushdie”, recenzie în „The Independent”, 07.10.1994, http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/book-review-fireworks-rubies-and-an-ayah-east-west-salman-rushdie-cape-999-1441648.html, accesat în 24.11.2024..
[30] Salman Rushdie, op. cit., p.37.
[31] Robert Coover, op. cit..
[32] Ana Vîrlan, op. cit., p. 143.
[33] Ibidem, p. 143.
[34] Ibidem, p. 144.

anunţată de Radio All-India. O lună mai târziu, cei mai cucernici bărbaţi din vale s-au adunat la moscheea din Hazratbal şi au autentificat oficial relicva. Şade şi-n ziua de azi într-o arcadă atent păzită pe malurile celui mai frumos lac din inima văii care a fost cândva mai aproape de Paradis decât orice alt loc de pe pământ."[35].

Prima povestire din „Occident" se numește *Yorick* și este o rescriere a uneia din operele canonice ale Vestului, *Hamlet*-ul lui Shakespeare. „Sanctitatea" canonului Occidental este pusă la îndoială, este redusă la dimensiunile unei povestiri în care naratorul, pretins descoperitor al unui pergament ce relatează tragedia lui Yorick, bufon la curtea regelui Horwendillius al Danemarcei, pune în scenă personaje caricaturale, exagerate, în totală neconcordanță cu tragismul operei lui Shakespeare[36]. Rushdie susține faptul că, în ultimele decenii, asistăm la un proces interesant, un revers al medaliei: o o „migrație" a periferiei spre centru, a „marginii" spre metropolă. Rezultatul este hibirdizarea culturală. "Orientul" (sau periferia) nu a fost altceva decât o „cercetare antropologică din fotoliu"; Rushdie folosește aceeași metodă pentru a descrie Occidentul. Prin urmare, un simulacru creează un simulacru, rezultând, astfel, o hibridizare a percepțiilor[37].

Shakespeare, un model impus culturilor marginale, este rescris și reinterpretat prin prisma concepțiilor „orientale". Hibridizarea presupune reinterpretare și adaptare, și nu acceptare sau respingere. Stereotipurile folosite de cultura vestică pentru a-i reprezenta pe „colonişti" se îmbină, în povestirea lui Rushdie, cu stereotipurile despre Occident (loc al rafinamentului, al discursului ales, dar și al tragediilor personale, al intrigilor și al depravării). Reprezentatul de seamă al canonului literar britanic (Shakespeare) este pus față în față cu puternica tradiție indiană a literaturii orale. De aici înțelegem nevoia autorului de a insera un povestitor care pare a "scorni" pe loc o intrigă; el întrerupe firul narativ, intervine cu explicații, face aprecieri la adresa acțiunilor întreprinse de personaje, le desconsideră, este ironic și cinic[38]. Rushdie nu propune o literatură ce batjocorește canonul occidental. El doar se aliniază tendințelor post-moderne și post-coloniale de a rescrie „marile capodopere", de a le reinterpreta, pretinzând, asemenea multor scriitor din generația sa, că nu există unicitate în creație[39].

Următoarea povestire, *La licitaţia condurilor de rubin*, pornește de la condurii magici ai lui Dorothy, din *Vrăjitorul din Oz*, ca o scuză pentru a crea o satiră sociopolitcă, în care o licitație venită parcă dintr-un iad futuristic demonstrează faptul că, în această lume, orice este de vânzare[40]. Este o lume chinuită, în căutarea propriei identități și a noțiunii de „acasă", o lume bolnavă: „În ziua de azi majoritatea suntem bolnavi"[41]. Acest avertisment nu mai are importanță după ce cititorul pătrunde în Marea Sală de Licitaţii, care este o metaforă pentru întregul Occident, unde totul se cumpără și se vinde. Personajele sunt „figuri de tinichea", totul duce, prin intertextualitate, la lumea lui Oz, trăsăturile dominante fiind ipocrizia, snobismul, disimularea, e o isterie generală datorată dorinței de regăsire a identității, de găsire a acelui „acasă" pierdut, într-o lume care și-a pierdut valorile și scopul.

Drogurile, psihiatrii (în caz de criză), accesele de nebunie colectivă, exhibiţionisul, populează tabloul care se deschide în faţa unui narator definit prin „noi, publicul"[42]. Putem spune astfel că și naratorul și cititorii devin spectatori în această mare piesă de teatru a lumii occidentale. Şi totuşi, naratorul are acolo o misiune precisă faţă de noi, cititorii – impresionaţi

[35] Salman Rushdie, op. cit., p. 62.
[36] Radu Stoica, op. cit.
[37] Ibidem.
[38] Ibidem.
[39] Ibidem.
[40] Robert Coover, op.cit.
[41] Salman Rushdie, op. cit., p. 91.
[42] Ana Vîrlan, op. cit., p. 148.

doar de spectacolul lumii. El licitează pentru condurii de rubin cu scopul de a o impresiona pe inefabila și inaccesibila Gale, personaj care poate simboliza Occidentul idealizat, spre care aspiră naratorul la un moment dat. El, dezrădăcinatul, indianul, poate fi acel cosmonaut abandonat pe Marte, care nu-și mai găsește casa și identitatea[43]. E adevărat că „nicăieri nu-i ca acasă", dar Marea Sală de Licitaţii se pare că e „inima vie a planetei"[44], care îl absoarbe şi pe el, cel care trăieşte cu din ce în ce mai palidă fervoare iluzia apartenenţei: „În punctul culminant al licitaţiei, când banii nu mai sunt nimic altceva decât o simplă modalitate de a ţine scorul, se întâmplă un lucru pe care-l recunosc cu reticenţă: te desprinzi de pământ."[45]. Atentatul cu bombă din final şi explozia simbolică aduc cu ele, oare, descătuşarea sau renunţarea la libertatea spiritelor? Personajul nostru, desprinzându-se de încleştarea licitaţiei, merge oare acasă şi, după ce doarme, se simte cu adevărat primenit şi liber? Toate acestea sunt întrebări lăsate de autor fără răspuns[46].

Această povestire descrie, de fapt, metaforic marea problemă a societății occidentale, și nu numai, aceeași problemă existând și în zona hibridă a celui venit din Orient în Occident: pierderea identității, pendularea între două lumi, căutarea unui loc ce poate fi numit „acasă": „Datorită generozităţii infinite a organizatorilor de licitaţii, oricare dintre noi, fie că e câine, pisică, bărbat, femeie sau copil, poate avea sânge albastru, poate fi ceea ce tânjeşte să fie şi ceea ce, pitiți în adăposturile noastre, ne temem că nu suntem – cineva."[47]. Deci locul în care își doresc sa ajungă, toți cei care licitează pentru condurii magici, este acel „acasă" atât de dorit și intangibil, locul în care își pot regăsi identitatea și pot fi fericiți. Acest loc poate fi undeva în trecut, în viitor, sau chiar pe altă planetă.

Cristofor Columb şi regina Isabella a Spaniei îşi desăvârşesc legătura (Santa Fé, 1492 d. Hr.) este din nou o parodie a unor embleme occidentale, de această dată pe tema „conquistador-ului înfrânt". Cavalerul romanului medieval, subjugat de voinţa de fier a reginei, trăieşte mai mult decât visul de mărire, speranţa de nezdruncinat a „desăvârşirii". Planul de cucerire a lumii e „un vis despre vis" dar, pentru încăpățânata Isabella (care-l respinge şi-l tot respinge) „toate visele sunt profeţii"[48]. Pendulăm între refuzurile implacabile ale reginei şi acceptarea continuă a umilinţei de către Columb. Începuturile adevăratului conquistador s-au născut însă din această acceptare: „El se ridică în picioare, ca un îndrăgostit a cărui iubire a fost răsplătită, ca un mire în ziua nunţii. Îşi deschide gura şi aproape că-i scapă refuzul amar: nu. „Da", le spune el solilor. Da. Am să vin."[49].

Ultimul ciclu de povestiri, „Orient, Occident", se deschide cu *Armonia sferelor,* o povestire care se construieşte în jurul unei teme interesante: inadaptabilul, dar nu cel inadaptat într-o lume străină, ci cel care nu se poate adapta în propria sa lume. Acţiunea se petrece la Cambridge, iar personajele sunt scriitorul galez Eliot Crane, soţia sa, Lucy, şi Khan, naratorul, care în acestă povestire reprezintă intelectualul indian rațional, care, cel puțin aparent, este adaptat la lumea occidentală în care trăiește.[50]

Eliot suferă de schizofrenie paranoidă şi îşi creează o lume imaginară, prin care Rushdie imaginează de fapt deteriorarea minţii umane în general, iar Crane devine un simplu pretext, un caz de care naratorul se detaşează încetul cu încetul într-un act de observare atentă, rece, imperturbabilă[51]. Khan e personajul-reflector; prin introspecţiile lui, Rushdie

[43] Ibidem.
[44] Salman Rushdie, op. cit., p. 102.
[45] Ibidem, p. 105.
[46] Ana Vîrlan, op. cit., p. 148.
[47] Salman Rushdie, op. cit., p. 106.
[48] Ana Vîrlan, op. cit., p. 149-150.
[49] Salman Rushdie, op. cit., p. 120.
[50] Ana Vîrlan, op. cit., p. 150.
[51] Ibidem.

explorează cauzele, efectele şi mai ales soluţiile neutralizării nebuniei[52]. Sinuciderea lui Crane, din final, vine ca o eliberare nu de propriile angoase şi himere ci de ceilalţi şi de lumea lor. Prietenia lui Eliot cu Khan – spirit raţional, pragmatic – poate părea paradoxală în asemenea stare de criză interioară. Ea nu este însă decât o încercare de a marca un alt punct de echilibru pentru discrepanţele dintre tumultul occidental şi calmul oriental[53]. Existenţa triunghiului conjugal accentuează tragismul destinului. Eliot caută „armonia" , dar „demonii" vin în cele din urmă să îl revendice. Naratorul însă, deşi crede că a dobândit existenţial echilibrul şi armonia, conştientizează în final adevărul naturii crizelor prietenului său: „Când l-am cunoscut pe Eliot, eram eu însumi uşor dezechilibrat, suferind de o cacofonie a sferelor personale. Dincolo de episodul cu Laura, mai existau şi o serie de întrebări dificile despre identitate şi despre ideea de acasă, pe care habar nu aveam cum să le rezolv. [...] Acasă, la fel ca şi infernul, s-a dovedit a fi ceilalţi. În cazul meu, s-a dovedit a fi ea."[54]. Amândoi, Eliot și Khan, își caută identitatea, caută o salvare din nebunia care îi înconjoară, caută acel „acasă" pe care simt că l-au pierdut.

Cehov şi Zulu ne înfăţişează lumea indiană dezrădăcinată dar care tinde, şi uneori reuşeşte, să se întoarcă „acasă". Însă preţul poate fi, de multe ori, enorm[55]. Cehov și Zulu, numele lor fiind de fapt poreclele din copilărie, sunt prieteni vechi pe care îi leagă, printre altele, obsesia occidentală pentru serialul Star Trek. Schimbarea numelor personajelor ilustrează de fapt gravitatea perimării unor destine, o adaptare la o realitate mai mult sau mai puţin benefică. Iar acţiunea se petrece pe fondul asasinării Indirei Gandhi de către gărzile ei de corp, fapt care arată că și India este văzută de Rushdie ca un spațiu al problemlor. Dineul la care participă cei doi ne oferă ample discuţii pe teme politice şi probabil avem aici o afirmare a convingerilor lui Rushdie despre perioada colonială şi, mai ales, despre postcolonialism[56].

Zulu dispare o perioadă. Cehov îl caută. Au o misiune imaginară, se simulează „starea de urgenţă". Campania „militară" eşuează însă pe tărâmul imaginar, occidental. Deşi pare adaptat la viaţa Angliei, Zulu se întoarce în Bombay şi devine patronul unei firme de protecţie, iar Cehov îşi urmează cariera de ofiţer de securitate şi, mai apoi, de diplomat. Destinul îi aduce împreună în preajma lui Rajiv Gandhi, în 1991. Scena atentatului din final îi uneşte pe Cehov şi pe Zulu într-o nouă misiune: aceea a unei eterne şi invincibile nave Enterprise, în care se reîntâlnesc doi prieteni buni din copilărie: „Ai dreptate, e cum nu se poate mai adevărat. Nu-ţi imaginezi cât de bucuros am fost când am aflat că ne vom putea uni astfel forţele la Londra! Nimic nu se aseamănă cu prieteniile din copilărie, nu? Nimic pe lume nu le poate lua locul."[57].

În ultima povestire, *Vajnicul*, naratorul, tânărul indian, refuză să aleagă între cele două lumi, Orient și Occident. Un produs al ambelor lumi, Rushdie construiește „a safe passage", un drum de trecere sigur, peste și prin ceea ce părea de netrecut, oferind o privire profundă, îmbinată cu o ironie dură[58]. Această povestire poate fi citită ca un tribut autobiografic pentru o dadacă indiană și romanța ei târzie cu bătrânul portar est-european care a suferit un atac cerebral din care nu s-a refăcut total, pe fondul prezentării nostalgice a unei culturi-pop britanico-americane de la începutul anilor 1960[59].

---

[52] Ibidem, p. 151.
[53] Ibidem, p. 151-152.
[54] Salman Rushdie, op. cit., p. 140.
[55] Ana Vîrlan, op. cit., p. 152.
[56] Ibidem, p. 153.
[57] Salman Rushdie, op. cit., p. 160.
[58] Review: „EAST, WEST Stories by Salman Rushdie", 20.05.2010, https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/salman-rushdie/east-west/, accesat în 24.11.2024.
[59] Robert Coover, op. cit.

Fiecare persoană are un loc în care se naște, un punct de plecare care oferă o anumită identitate individului. Prin acest început, această mentalitate de întoarcere la rădăcini, el își poate examina prezentul pornind de la termenii construiți în trecut. Salman Rushdie atinge acest concept de comparație a prezentului prin prisma trecutului în această povestire. Aici există o veșnică împingere și retragere a „lumilor în tranziție", între personajul indian Mary și familia ei, în timp ce încearcă să se adapteze cultural la Anglia. Însă pentru că Mary este mai în vârstă și nu a călătorit niciodată, rădăcinile ei indiene rămân punctul de pornire față de care totul este comparat. Dar rădăcinile lui Mary nu sunt în măsură să-i explice structurile înconjurătoare care există în afara domeniului „invizibil" al „Indiei minții". Pentru a remedia această situație, Rushdie încorporează ideea de „vajnicului", a celui care o curtează, ajutând-o în tranziția spre viața din Anglia[60]. Putem spune că acestă povestire e dedicată unei mici comunităţi indiene din Londra anilor 1960 și 1990. Lumea descrisă se confruntă cu aceeaşi inadaptabilitate, întâlnită şi în povestirile anterioare, cu aceeaşi pendulare între refuz şi acceptare, între uitare şi amintire, între rezistenţă şi capitulare, între Orient şi Occident[61].

Desigur-Mary e un personaj emblematic, o indiancă de 60 de ani căreia i-a fost dat să copilărească în India şi să îmbătrânească în Regatul Unit, care are o docilitate şi lipsă de atitudine tipică pentru colonizat. Se poate afirma că numele se europenizează dar ierarhiile, castele, rezistă cu stoicism. Personajele se exprimă într-o engleză echivocă, anumite confuzii de comunicare sunt chiar amuzante. Naratorul, probabil o ipostază adolescentină a autorului însuşi, înainte de plecarea în Pakistan, parcurge primele experienţe amoroase. Intervenţiile corecţionale ale bandelor de stradă şi ale proxeneţilor pigmentează cadrul şi marchează iremediabil destinele personajelor din casta superioară[62]. „Vajnicul", Mecir, este un personaj pitoresc: fost campion la şah, un bătrân dărâmat, decrepit, dar care, în Orient, a fost cineva, iar acum a ajuns un portar din Londra, care și-a pierdut capacitatea de exprimare. El reușește să o ajute pe Mary în adaptarea la viața londoneză, însă numai până într-un punct.

Mary suferă de dorul de casă, nu acceptă societatea engleză, fapt ce se manifestă și psihosomatic, prin durerile de piept, toate acestea dispărând în momentul în care se întoarce „acasă", în India: „S-a dovedit că avusese dreptate în legătură cu dorul de casă. După întoarcerea la Bombay, nu a mai avut niciodată nici un fel de probleme cu inima şi, după cum mi-o confirma scrisoarea de la nepoata ei Stella, la nouăzeci şi unu de ani încă se ţinea bine."[63]. Prin ea autorul construiește imaginea vechii Indii, care încearcă în zadar să migreze şi să-şi impună valorile într-o Europă incapabilă să o înţeleagă şi să o accepte aşa cum e, cum a fost cândva. Şi totuşi, Desigur-Mary e unică: ea se întoarce în India, își recapătă sănătatea şi liniştea, își regăseşte ţara, familia, rădăcinile, este singurul personaj care se întoarce „acasă" și refuză hibridizarea și compromisurile impuse de viața din Londra.

În concluzie, analizând povestirile din volumul Orient – Occident, din perspectiva cheilor postcoloniale, se poate afirma că Rushdie refuză să se vadă pe el însuși ca pe un exilat din India, cineva care își dorește cu disperare să se întoarcă la o patrie mamă idealizată, dar, în același timp, se poate observa și faptul că scriitorul militează pentru ideea de a scrie din perspectiva migrantului, unul care, de bună voie, îmbrățișează ambiguitatea de a aparține mai mult decât uui loc sau unei culturi[64]. Deci, din această perspectivă, interpretarea ultimă a scopului creării acestor povestiri este dorința lui Salman Rushdie de a milita pentru o cultură hibridă, argumentând că în lumea postmodernă și postcolonială de astăzi, nimeni nu ar trebui

[60] Cassandra A. Clarke, „Mind Sweet Mind: A Closer Look at Salman Rushdie's Invisible Homeland in *East, West*", în „Inquiries Journal", 2010, Vol. 2, Nr. 03, p. 1/1, http://www.inquiriesjournal.com/articles/217/mind-sweet-mind-a-closer-look-at-salman-rushdies-invisible-homeland-in-east-west, accesat în 24.11.2024.
[61] Ana Vîrlan, op. cit., p. 155.
[62] Ibidem.
[63] Salman Rushdie, op. cit., p. 212.
[64] Jessica Brown, op. cit., p. 10.

să încerce să rețină o singură identitate. El susține că trăind între Orient și Occident sau îmbrățișând mixtura hibridă a Indiei, este un lucru pozitiv, care poate aduce ceva nou în lume, iar, din această perspectivă, viziunea scriitorului se axează pe faptul că migranții de astăzi nu ar trebui să se simtă obligați să se întoarcă „acasă", la fel cum nu ar trebui să reziste în fața influenței exercitate de noile locuri numite „acasă"., acest „acasă" de venind astfel o problemă de perspectivă, de adaptabilitate sau inadaptabilitate, de felul în care individul se reprezintă pe sine însuși, în raport cu ceilalți și cu lumea în care a ales să trăiască.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London and New York, Editura Routledge, 1994.
2. Brown, Jessica, „East / West: Salman Rushdie and Hybridity", Olivet Nazarene University, Honors Capstone Program Projects. 3, 2011.
3. „Caught between East and West, Rushdie keeps on", by Newsweek staff, în „Newsweek", 05.02.1995, http://www.newsweek.com/caught-between-east-and-west-rushdie-keeps-185234.
4. Clarke, Cassandra A., „Mind Sweet Mind: A Closer Look at Salman Rushdie's Invisible Homeland in East, West", în „Inquiries Journal", 2010, Vol. 2, Nr. 03, p. 1/1, http://www.inquiriesjournal.com/articles/217/mind-sweet-mind-a-closer-look-at-salman-rushdies-invisible-homeland-in-east-west.
5. Coover, Robert, „There's No Place Like Oz", în „The New York Times – On The Web", 15.01.1995, http://www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/rushdie-eastwest.html.
6. Fletcher, M. D. (coord.), *Reading Rushdie: Perspectives on the Fiction of Salman Rushdie*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B. V., GA 1994, p. 3.
7. Review: „EAST, WEST Stories by Salman Rushdie", 20.05.2010, https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/salman-rushdie/east-west/.
8. Romaniuc, Bogdan, „Aici vs. Acolo - Salman Rushdie, *Orient, Occident*", în „Suplimentul de Cultură", Numărul 217, http://suplimentuldecultura.ro/4599/salman-rushdie-orient-occident/.
9. Rushdie, Salman, *Orient, Occident*, Editura Polirom, București, 2009.
10. Stoica, Radu, „Un alt Hamlet", revista „Societatea și Cultura", 07.03.2012, http://societatesicultura.ro/2012/03/un-alt-hamlet/.
11. Taylor, D. J., „Fireworks, rubies and an ayah: 'East, West' - Salman Rushdie", în „The Independent",07.10.1994,http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/book-review-fireworks-rubies-and-an-ayah-east-west-salman-rushdie-cape-999-1441648.html.
12. Vîrlan, Ana C., *Dincolo de literatură*, Piatra-Neamț, Editura Crigarux, 2017.

19TH CENTURY TRANSYLVANIAN SAXON SCHOLARS – COLLECTORS OF ROMANIAN FOLK TRADITIONS

Monica Negoescu
Lecturer, PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: *In the 19th century Transylvania, a group of Saxon scholars became interested in Romanian traditions as a consequence of living together in a multicultural area. Beside the interest for their own Saxon culture, these scholars, witnessing these "odd" Romanian traditions, started to collect and write about them, drawing, thus, the attention of Europe to a people unrecognized until then and considered rather exotic. The present article addresses how three such lesser-known Saxon scholars, Wilhelm Schmidt, Tibolt Schmidt and Heinrich von Wlislocki collected and interpreted Romanian traditions and customs and how their articles published mostly in Germany placed the Romanians on the European map.*

Keywords: *Wilhelm Schmidt, Tibolt Schmidt, Heinrich von Wlislocki, Transylvania, Romanian folk traditions*

The collection and publication of studies related to Romanian customs and traditions by Saxon scholars takes place as a consequence of a maturity of the folklore research and begins with the middle of the 19th century. However, beyond the simple description of these customs, the texts of the Transylvanian intellectuals presented in this article reveal - at the level of discourse and depending on the type of reading (the one in counterpoint, for example) - other intentions (conscious or not) of constructing a self-identity by presenting *the other*, whether this presentation frames the Romanian in certain stereotypes or is a positivist one.

In general, customs are divided into calendar ones, with a fixed date, and those of passage, which Arnold van Gennep divides into three categories, namely: separating the individual from the original environment, of transformation, i.e. of transposing it into an intermediate state and its integration into the new environment[1]. The rites of transformation have a protective function because they take place in a precarious area where the various manifestations are accompanied by specific literary productions.

In 1854 ***Wilhelm Schmidt*** was a teacher at the Highschool in Sibiu, from 1868 a teacher in Cernăuți, at this time we only know he was a teacher, philologist, historian born in Galicia, other biographical data about him are unknown[2]. His work includes works on the origin of the Romanian people: *Die Geten und Daken. Ein historischer Versuch als Beitrag zur siebenbürgischen Landeskunde* (*Getae and Dacians. A Historical Attempt To Contribute*

[1]van Gennep, Arnold: *Übergansriten*. Frankfurt am Main: ed. Campus 1986.
[2]Goția, Anca: *Preocupări ale cărturarilor germani din Banat și Transilvania pentru folclorul românesc în secolul al XIX-lea*. În: *Studii de istorie a naționalităților conlocuitoare din România și a înfrățirii lor cu națiunea română*, vol. II, București: ed. Politică 1981.

To The Knowledge Of Transylvania) in *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, N.F., IV, 1859, but also the study on Romanian beliefs, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*. *Ein Beitrag zur Kenntniß des Volksmythus* (*The Year and Its Days in the Beliefs and Customs of Romanians from Transylvania. A Contribution to the Knowledge of Folk Myth*), Sibiu, ed. A. Schmiedicke 1866.

In the preface of his work, *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*. *Ein Beitrag zur Kenntniß des Volksmythus,* Wilhelm Schmidt confesses that the study is the result of his frequent travels through Transylvania, "...so wenig gekannte Land...", ("...so little-known country...") during his vacations, when he finds out either from the mouth of another Mütterchen (old lady), or by the fire at a sheepfold[3], about the life of the Romanians in this area, which is best illustrated in legends, customs and traditions. We also learn from the footnote that this work had been published in a shorter version, i.e. 15 pages, a year before, in 1865, in the Österreichische Revue Magazine from Vienna. On the other hand, as he himself declared, he would try to demonstrate where the popular spirit was manifested, as well as aspects common with other people in terms of customs and beliefs.

The work begins with a description of the customs over the year, the first being the winter ones. He is the first of the Saxon folklorists to mention the Turca custom, which is mentioned only by Tibolt Schmidt in 1911, who dedicated an entire study to it. Wilhelm Schmidt describes the custom of Christmas caroling in detail, making frequent references to the works of J. K. Schuller, Friedrich Müller and G. Schuller. Moreover, in the preface of the study he will acknowledge the influence of J. K. Schuller and Anton Simiginowicz in the collection of customs and traditions.

Regarding the terms, Schmidt renders in Romanian certain specific terms that name either the customs or the holidays, making frequent comparisons with the customs of the Slavs, of the Indians, but also giving their correspondent in Polish, or Albanian for example[4]. He also mentions certain aspects specific to certain geographical areas in Transylvania, but also in Wallachia.

In addition to the customs, Wilhelm Schmidt notes not only beliefs, and related symbols, but also legends, such as that of St. Elijah. Thus, the beliefs related to St. Elijah refer to methods of causing and stopping the rain, recalling thus certain beliefs about witches. In the case of spring customs, the author describes in detail both the custom and the dance of the *Călușari*, making comparisons with the poem *Zlatna* by Martin Opitz, as well as with the *History of Transalpine Dacia* by Br. Sulzer.

The work continues with the beliefs and customs related to the days of the week, to certain moments of the day, to insects, birds and animals (deer, cuckoo, woodpecker, raven, spiders) and renders in a footnote[5] a nuptial poem both in German and Romanian. It is the only place where Wilhelm Schmidt mentions the source, namely Mr. Brotte from Rășinari.

The Disenchantments are highly detailed, the equivalent of the term being given in Latin, Italian, Portuguese, English, Polish, thereby proving how widespread and ancient this belief was. He also notes - both in Romanian and in German - 6 disenchantments in the form of text and not in verse, as they appear at his student, Robert Prexl.

In the case of the rites of passage, he presents separately only the customs of birth and burial, where he again makes references to the Greeks and Slavs.

[3]Schmidt, Wilhelm: *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*. Sibiu: ed. A. Schmiedicke 1866, p. VIII.

[4] Schmidt, Wilhelm: *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*. Sibiu: ed. A. Schmiedicke 1866, p. 5.

[5]Schmidt, Wilhelm: *Das Jahr und seine Tagein Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens ...*, pp. 23-24.

His observations regarding the mixture of paganism and Christianity that appear in the Romanian beliefs are very interesting:

„Unter dem dämonische Einflusse einer schamanischen Bräuchen [...] leistenden Geisterwelt begrüßt somit der Romäne Siebenbürgens das Leben und wandelt er die Spanne seines Menschendaseins ab, festhaltend an dem überlieferten Alten wegen dessen grobkörnigen Inhaltes und sich beugend unter der Macht einer traditionellen Gewohnheit, zu welcher Heidenthum und Christenthum für ihn – den bildungslosen Armen – so ganz und gar sich verschmolzen haben."[6]

"Under the demonic influence of a world of spirits that favors docile obedience to a shamanistic custom [...], the Romanian from Transylvania conceives life and conducts his human existence clinging to an old tradition, because of its coarse core and bowing under the power of an old habit which for him - poor uneducated man - mixes Christianity with paganism in everything."

Thus, Wilhelm Schmidt, under the influence of the period, will characterize the Romanian peasant as a "poor man without education", generalizing this illustration over an entire nation. He will also dwell on the Romanian belief in destiny, in fatality, noting that this would represent the specifics of the Transylvanian Romanians' religion. In the end, Wilhelm Schmidt refers to the Slavic element in the Romanian language, bringing as an argument 49 terms he compares with similar terms from Slavic languages.

At the time, the study aroused the interest of both Saxon and Romanian intellectuals. At. M. Marienescu will express his regret for the Romanians' lack of interest for their traditions' collecting and will launch a call for the collection of these old Romanian customs.

Wilhelm Schmidt's study is well-documented research, which is proven both by the bibliography at the end, despite the references to Slavic influences explainable by the current of the time, and by the experiences gained in his travels through Transylvania. Here, however, we are not dealing with a detailed description, that Geertzian thick description, nor with the illustration, conscious or not, of a liminal zone, as it appears later in Prexl's work, but rather with a distancing of the researcher against the subject he includes in certain stereotypes.

At present, no biographical details are known about ***Dr. Tibolt Schmidt***, all that is known with certainty is that between 1910 and 1916, he published six studies in the Yearbook of the Hungarian National Museum, four of which are addressed in the current work. Additionally, on April 25, 1920, he delivered a lecture in Budapest titled *Az erdélyi oláh kérdés és Nagy-Románia* (*The Transylvanian Romanian Question and Greater Romania*) as part of the popular lecture series organized by the Hungarian Union of the Székelys from Transylvania. It can also be presumed that he was born in the second half of the 19th century.

In 1911, the study titled *Turca in Hunedoara County* by Dr. Schmidt Tibolt was published in *Transilvania*, the journal of the Association for Romanian Literature and the Culture of the Romanian People, issue II, in Sibiu. The study highlights an ancient custom from the Geoagiu region, specifically the village of Bozeș and its surroundings, known as *turca*, which marks the end of winter and the beginning of spring.

The author's motivation, expressed at the very beginning, is that Romanian traditions are beautiful and interesting, deserving to be preserved in writing. Additionally, these customs contain "much material related to ancient religion," hinting at pre-Christian influences and beliefs embedded in these traditions. Tibolt Schmidt, like other folklorists documenting Romanian customs and beliefs (such as Robert Prexl and Wilhelm Schmidt),

[6]Schmidt, Wilhelm: *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens* ..., p. 44.

also expresses concern that these traditions might fade over time under the influence of modernization:
"…soon, even the people who still value them today will only know them through the garments and costumes preserved in museums and through descriptions."

Another indication that these customs are fading or being lost is the disappearance of the *bloj*, a character who used to accompany the *turca* group and had the role of announcing its arrival.

Compared to the *turca* custom in other regions, where only one carol is sung, the tradition in Bozeș, as described by Tibolt Schmidt, includes several carols with very old texts—nine original pieces in total, collected by the author and published in the article for the first time.

The *turca* is, in essence, an ancient custom symbolizing the end of winter and the arrival of spring. It features an elaborate ceremonial performed during Christmas (following the old calendar, on January 7) in Bozeș, unlike in other areas where the *turca* takes place on St. George's Day (April 23). Schmidt's analysis strives to be exhaustive, incorporating references and comparisons with Slavic customs, a method also employed by Pauline Schullerus in her study on death rituals.

The study is well-documented, including a reference to a 1783 document—an "ordinance," as Schmidt calls it—issued by the vice-comes of Deva, regulating the *turca* custom. This tradition often ended in brawls, as the author notes, owing to the "rough temperament of the people." Additionally, Schmidt mentions a belief that discourages young men from participating in the *turca*: they fear it will cause their guardian angel to abandon them. He remarks, "Man tries in vain to enlighten them; they believe this, and you cannot take it away from them," echoing Wlislocki's idea that Romanians are resistant to new ideas, portraying them as intellectually inflexible.

Schmidt's attitude reflects a condescension toward Romanian culture, reinforcing stereotypes that characterize Romanians as a people in need of "enlightenment" and "civilization." This perspective implies that modernizing them involves distancing them from their spiritual life, which includes traditional beliefs and customs—ironically, the very reason Schmidt sought to document the *turca*.

On the other hand, both Schmidt and Wlislocki's disdain reveals an ignorance of historical realities or the deeper meanings behind Romanian traditions. In this case, the much-criticized *turca* brawls, which authorities of the time disapproved of, were actually initiation rituals signifying young men's transition into the community of men—a practice that, albeit adapted, persists in some forms even today.

The feast following the carolling is another intriguing aspect of the custom, serving as a social event. It takes place at the host's house (where the participants prepare for carolling), and unmarried young women also attend. During the feast, the *turca* performs once more before taking its place at the head of the table. Seating alternates between a young man and a young woman, and after the meal, a dance ensues. This makes the *turca* one of the rare opportunities for young people to socialize.

Schmidt concludes his study with a mention of the Olt Valley, a region he also references in a 1915 article. Here, he speculates that the origins of the *turca* custom lie in the Balkan Peninsula. However, he leaves the matter open-ended, stating that "the future will decide."

In his study, *Contributions to the Cult of Cemeteries Among the Vlachs at Home*, Tibolt Schmidt reveals that his interest in Romanian cemeteries was sparked by the initiation of a contest for designing artistic gravestones and the belief that his material could prove useful for those studying cemetery art. He notes that while much information exists about

Hungarian cemeteries, his study would contribute to the broader field of cemetery art in Hungary.

Like Wlislocki, Schmidt observes that, among rites of passage, burial customs are the least affected by change. He draws comparisons with the customs of the Romans, Greeks, and Jews, noting the sacred harmony of small Romanian cemeteries. In these cemeteries, equality prevails, as no grave is more ornate than another. Schmidt paints an idyllic picture of Romanian rural cemeteries, where one finds mortuary monuments, trees, colourful flowers, and birdsong—elements he considers representative of the true sacred culture of the peasant cemetery. He contrasts this with urban settings, suggesting that the spirituality of the rural people, deeply connected to nature, surpasses that of city dwellers.

Given that the cemetery cannot be separated from burial customs, Schmidt delves deeply into funeral traditions, highlighting pre-Christian influences, such as the timing of the burial in the late afternoon. This timing reflects the belief that the soul ascends more easily to the "sun's chariot" at the end of the day, as the horses are tired and move slower. If the burial occurs before noon, there is a risk the soul may fall back to earth, becoming a *strigoi* (a restless spirit) or falling under the control of witches.

Schmidt provides a detailed description of the funeral process, demonstrating both his scholarly erudition and his interest in documenting customs. His observations align with the *Geertzian* notion of *"I was there,"* as he records the ceremony with firsthand detail.

What stands out in Schmidt's study is his integration of ritual and ceremony, reflecting Victor Turner's distinction: ceremonies signify, while rituals transform. Schmidt's account demonstrates how the funeral marks a transition, illustrated through the stages of the ritual: preparing the deceased, the "tree of the dead," the procession to the cemetery with designated stops, and the funeral feast. Ritualistically, the study describes the soul's liminal journey between the earthly and cosmic realms, supported by symbolic objects, such as a candle with a dual function—lighting the 40-day journey of the soul and burning away its sins.

Schmidt also mentions customs like watering the grave, reflecting a belief that even the spirit of a good person can become harmful after death and might take family members with it—an idea also noted by Pauline Schullerus. He discusses the *bradul mortului* (tree of the dead), which is considered the spiritual spouse of an unmarried young person who has died. The study makes connections to Indian, Turkish, shamanic, Serbian, and Transylvanian Saxon cultures, enriching its comparative scope.

A reference to Moise Niculae, a former servant of Schmidt's family, hints at the possibility that Schmidt grew up in a wealthy household. The study concludes with an analysis of Romanian crosses and a hypothesis influenced by contemporary trends suggesting that Romanians migrated to Transylvania from Oltenia during the 13th-15th centuries.

Schmidt's texts demonstrate a solid understanding of Romanian cultural materials and a nuanced depiction of traditions, often showing appreciation for Romanians despite the influence of period-specific biases. These biases sometimes depict Romanians as having an "inferior culture," a view Schmidt may not consciously endorse but one shaped by the intellectual currents of his time. His work reflects a dual attitude: on the one hand, genuine sympathy and admiration for Romanian traditions; on the other, a subtle assertion of cultural superiority, revealing the complex dynamics of identity construction in Transylvania.

Heinrich von Wlislocki, although primarily recognized as a significant scholar of Roma culture, also contributed to the study of Transylvanian Romanians through his 1889 work *Aus dem Leben der Siebenbürger Rumänen* (*From the Life of Transylvanian Romanians*). Published in Hamburg, the book aimed to integrate this lesser-known culture into the global exchange of values, reflecting Wlislocki's ethnological interest.

Born in Brașov in 1856, Wlislocki was the son of a Polish imperial official and a Saxon mother. He studied at the University of Cluj, earning his doctorate with a thesis on ancient Germanic literature, which was published in the prestigious *Acta Comparationis Literarum Universarum* journal. Between 1883 and 1890, Wlislocki lived in Sebeș, where he contributed to Hans Ferdinand Helmolt's *History of the World*. He died in 1907 in Cloașterf (Klosdorf).

The book *Aus dem Leben der Siebenbürger Rumänen* begins with a poetic and idyllic depiction of a people living in the Carpathian Mountains, preserving their customs and traditions in an unaltered, timeless state. This romanticized image resonates with descriptions by other ethnographers like Robert Prexl and Pauline Schullerus, who emphasized the religious and traditional lifestyle of the Romanian peasant.

Wlislocki characterizes Romanian spiritual life as "uncivilized but highly interesting for ethnologists." The book explores various aspects of life and traditions, including:

- Birth rituals (e.g., charms and rites for newborns)
- Children's milestones (e.g., the cutting of the first lock of hair)
- Religious festivals (e.g., Christmas, Easter, and White Sunday)
- Courtship and marriage customs
- Funeral practices

Wlislocki also examines the parent-child relationship, making controversial claims such as *"Despre o relație caldă între mamă și copil nici nu poate fi vorba la români"* ("A warm relationship between mother and child is out of the question among Romanians"). His commentary on the care of sick children, often entrusted to charmers rather than doctors, reflects his perspective on traditional practices.

The study also includes descriptions of Romanian social organization, village life, folk dances like *Hațegana*, and popular songs. However, much of this material is drawn from existing sources, particularly the works of Robert Prexl, lending little originality to Wlislocki's contribution.

Wlislocki's work overlaps significantly with Prexl's studies, published in the same year. Both authors lived in Sebeș during this period and likely knew of each other's research. Their mutual reliance on similar sources suggests a shared scholarly milieu rather than independent innovation.

The value of Wlislocki's work lies not in its originality but in the framing of Transylvanian Romanians within certain ethnological paradigms. His portrayal often reinforces stereotypes of Romanians as "primitive, wild, and slow-witted." While he shows an ethnologist's curiosity about their customs and spiritual life, his tone occasionally reflects the prejudices of the period.

This dual perspective—an appreciation of Romanian traditions coupled with implicit notions of cultural inferiority—underscores the ethnographic trends of the late 19th century. By depicting Romanians through a lens of "otherness," Wlislocki aligns his work with contemporary efforts to define and classify cultural identities, often at the expense of nuanced representation.

While *Aus dem Leben der Siebenbürger Rumänen* does not break new ground in its ethnographic findings, it provides a valuable glimpse into how Transylvanian Romanians were perceived and represented within the intellectual and cultural frameworks of the time. Wlislocki's work, like that of his contemporaries, reflects both a genuine interest in documenting traditions and the biases inherent in 19th-century ethnology. Thus, the Transylvanian Romanian is primitive, wild, and slow-witted:

„...daß der transilvanische Rumäne sich selten über die allerprimitivsten Lebensverhältnisse emporschwingt; denn wahr bleibt es immerhin, daß ihm der Wahlspruch gilt: Sitzen sei besser als Gehen, Liegen besser als Sitzen, Schlafen besser als Machen, das Beste von allem aber ist

das Essen! Auf diesen unableugbaren Umstand ist daher zurückzuführen die traurige Bemerkung mancher Philoromanen, das der rumänische Bauer, trotz aller Gleichheit vor dem Gesetze, noch immer in einer ärmlichen Hütte,der magyarische Herr und der Bürger aber in einer bequemen Stadt- oder Landwohnung lebt. Dieser Hang zu einem beschaulichen Leben muß auch auf seine Intelligenz übertragen werden; er ist begriffstutzig und verhält sich abwehrend gegen jede neue Idee, die man ihm beibringen will."[7]

"...that the Transylvanian Romanian cannot rise above his condition, for the proverb suits him well: sitting is better than walking, lying down is better than sitting, sleeping is better than doing, and eating is best of all! This undeniable fact originates from the observation of certain phil-Romanians that the Romanian peasant, despite the equality granted to him by law, still lives in a poor hut, while the Hungarian landowner and the Saxon townsman live in comfortable houses in the countryside or the city. This inclination toward a contemplative life must also affect his intelligence; he is slow-witted and resistant to any new idea that someone might wish to introduce to him."

And if, at the beginning of the work, the Transylvanian Romanian was appreciated for preserving his traditions in their unaltered form, now this very argument is used to support the idea that he stubbornly resists anything new. Terms such as *Naturmensch* (man of nature), *kindliche Volk* (childlike people), and *wilde Volk* (wild people), which include the Transylvanian Romanian, are used in opposition to *Kulturvolk* (civilized people). Thus, the construction of one's own identity here is achieved by emphasizing the inferiority of the other.

A parallel can be drawn here between Edward Said's critique of *Orientalism* and this portrayal of the Romanian. In the opening pages, reference was made to the binary social relationship of us-and-them, from which Said developed the term Orientalism—that is, the way the West intellectually separated the world into Occident and Orient, thereby preventing Asian peoples from expressing and representing themselves culturally, reducing them to a homogeneous cultural entity. During the period of colonial imperialism, this Orientalist paradigm of us-and-them allowed European intellectuals to represent the Oriental world as wild, irrational, and inferior, granting them two inseparable tools: power and knowledge.

As for Wlislocki's work, it can be said that here we are dealing with an *I-and-he* paradigm, which allows the intellectual Wlislocki to represent the Transylvanian Romanian as wild (living in the mountains in a timeless world) and irrational (guided by beliefs and clinging to unaltered traditions), i.e., inferior—thereby granting the author power through knowledge.

This way of representing the other can also be viewed from the perspective of tensions arising within a hybrid culture, if this Transylvanian culture is seen as a mosaic of at least three other cultures interacting with each other, tensions which Wlislocki is determined not to resolve. Here, we no longer deal with the intertwining of two cultures, Romanian and Saxon, as we will see with Pauline Schullerus, where Romanians and Saxons practically cannot exist without each other, but with a clear separation between cultures. Furthermore, there is a hierarchy, with Saxon and Hungarian cultures occupying the top ranks and Romanians, in their huts, on a lower tier. It is interesting that Wlislocki uses this approach, which seemingly serves only to make him superior, even though he himself is ultimately also a Transylvanian.

The work is important because it acknowledges and introduces to the West aspects of a culture that was largely unknown in Europe at the time, but also because it draws the

[7]Wlislocki, Heinrich von: *Aus dem Leben der Siebenbürger Rumänen* (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, NF 87,Serie 4*)*, Hamburg 1889, p. 27.

reader's attention to one of Robert Prexl's studies. The condescending tone, subtle irony, and references to Lessing and Leibniz are evidence of the author's erudition, while the novel perspective he offers in describing the traits of a nation is at least intriguing, although it fails to consider the political context in which Romanians lived during that period.

Whether we are dealing with the intertwining of two cultures, or, on the contrary, with a hierarchy of cultures, in which the Romanian one occupies a lower rank, the tensions arising from cohabitation in the same cultural space, not only geographically, are natural in a hybrid culture, a mosaic culture, such as the Transylvanian one, where defining an identity is vital. However, beyond all these tensions and struggles, the 19th-century German scholars of Transylvania, through their collections of Romanian folk material and their studies, made an exceptionally important contribution, placing Romanian culture on the map of European culture and defining a Transylvanian identity.

BIBLIOGRAPHY:

1. Geertz, Clifford James: *The Interpretation of Cultures:Selected Essays*. New York Basic Books 1973.
2. Geertz, Clifford James: *The World in Pieces: Culture and Politics at the End of the Century*. În: *Available Light:Anthropological Reflections on Philosophical Topics.* Princeton: Princeton University Press 2001, pp. 218-263.
3. Goția, Anca: *Preocupări ale cărturarilor germani din Banat și Transilvania pentru folclorul românesc în secolul al XIX-lea*. În: *Studii de istorie a naționalităților conlocuitoare din România și a înfrățirii lor cu națiunea română*, vol. II, București: ed. Politică 1981.
4. Said, Edward: *Culture and Imperialism*. New York: ed. Alfred A. Knopf 1993.
5. Said, Edward: *Orientalism*, Londra: ed. Pantheon 1978.
6. Schmidt, Tibolt: *Adalékok a hazai oláhság temető-kultuszához.* În: *A Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának Értesítője*, nr. 15, Budapesta, 1914, pp. 132-161.
7. Schmidt, Tibolt: *Turca în comitatul Hunedoarei*. În: *Transilvania. Revista Asociațiunii pentru literatură română și cultura poporului roman*. nr. II, an XLII, martie-aprilie, 1911, Sibiu: ed. Asociațiunii 1911
8. Schmidt, Wilhelm: *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Romänen Siebenbürgens*. Sibiu: ed. A. Schmiedicke 1866.
9. Van Gennep, Arnold: *Übergansriten.* Frankfurt am Main: ed. Campus 1986.
10. Wlislocki, Heinrich von: *Aus dem Leben der Siebenbürger Rumänen* (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, NF 87,Serie 4*), Hamburg 1889.*

TRANSYLVANIAN CULTURAL AND ECCLESIASTICAL PRESENCES IN THE "REVISTA FUNDAŢIILOR REGALE" MAGAZINE

Nicoleta Sălcudeanu

Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Șincai" Institute for Social Sciences, Târgu Mureș, Romanian Academy

Abstract: *It is obvious that, as the Romanian provinces were initially separated by borders, to the same extent, in culture, the regional spirit prevailed, the historical and political specificity in which the cultural product was forged. It is a fact related to the ages of the formation of the national cultural spirit in which unity is given, after all, by diversity. Transylvania is an extremely pronounced matrix, given the geopolitical avatars traversed by any local brand.*

The more provincial the culture, the more rudimentary, the less chiseled its attributes, and the dominant imprints seem to be patriotism, the idea of belonging and a more or less militancy. We propose, in this study, to trace the evolution of the Transylvanian spirit relative to the highest standards of a culture, so that we can examine the cultural evolution from the province to the great national culture, an area where the criteria of value change in such a way that the provincial culture finds itself forced to live up to the high standards imposed by high culture.

As a benchmark, we have chosen "Revista Fundațiilor Regale", an ecumenical cultural publication, summing up collaborations from all ideological and geographical areas, without discrimination. The only discrimination, if you can say so, being that of value, of authenticity.

Keywords: *culture, literature, reviews, Transylvania, church*

It is obvious that, just as the Romanian provinces were initially separated by borders, to the same extent, in culture, the regional spirit prevailed, the historical and political specificity in which the cultural product was forged. It is a fact that relates to the ages that the formation of a national cultural spirit goes through in which unity is ultimately given by diversity. Transylvanity is an extremely pronounced matrix, given the geopolitical avatars it has gone through, as well as – to stretch the lexicon a little – Moldavianity or any other local brand.

The more provincial the culture, the more rudimentary, less refined its attributes are, and the dominant imprints seem to be patriotism, the idea of belonging and a more or less militant nature. We propose, in this study, to follow the evolution of Transylvanianism in relation to the highest standards of a culture, so that we can examine the cultural evolution from the province to the great national culture, an area in which the criteria of value change in such a way that the provincial culture finds itself forced to rise to the standards imposed by high culture.

As a benchmark, we have chosen the "Revista Fundațiilor Regale" magazine, an ecumenical cultural publication, summing up collaborations from all ideological and geographical areas, without discrimination. The only discrimination, if one can say so, is that of value, of authenticity. The composition of the editorial committee, in each series of the publication, represents a guarantee in itself (directors, editors-in-chief or simple editors). Only important names of Romanian culture, coming from all geographical regions: D.

Caracostea, Al. Rosetti, Paul Zarifopol, Camil Petrescu, Ovidiu Papadima, I. Al. Brătescu-Voinești, Octavian Goga, Dimitrie Gusti, Emil Racoviță, C. Rădulescu-Motru and others. The direction of the magazine is not explicitly outlined through a programmatic article, but occasionally, value criteria similar to the Junimist direction exercised mainly through the magazine "Convorbiri literare" are emphasized, the critical spirit being at the forefront, in the idea of "a supreme obligation to combat inauthentic culture".[1]

Much more explicit is the so-called balance sheet article, on the third anniversary of the first issue of RFR, published by Camil Petrescu, because it outlines with even greater precision the area of cultural interest that encompasses all the Romanian provinces, through their scientific and academic institutions: "in the idea of systematizing the cultural complex constituted by the Union of Royal Foundations, our purpose appears as a well-defined function. Alongside the great scientific research institutes of Bucharest, Iași and Cluj and alongside the huge work of education and propaganda, of monographic research and of national renewal, carried out by the Royal Cultural Foundation "Prince Carol", (...), the more restricted and, of course, more risky task of promoting Romanian writing in an obligatory sense, of artistic creation and synthesis as comprehensive as possible."[2] It is therefore noticeable, in addition to the principle of value and authenticity, that the magazine openly pays attention to both education and propaganda (here in the literal sense, not in any way pejorative), the basic idea being the solidarity of local values for a healthy and robust national culture. The wide openness exercised with a critical spirit and the integrative ecumenism are, once again, precisely defined through the pen of Camil Petrescu: "The dichotomous theme of the old and the modern, the young and the old, morality and immorality, traditionalism and the will to innovate, national literature and nationalism in literature, literary and barbaric language, has been gloriously debated since the Renaissance, and the fate of victory has never been decided on one side except for a short time, so that the opinion, temporarily defeated, can be re-confirmed with energy, and with intransigence, most often."[3]

The principle of objectivity, without which creativity would lose its freedom, is also proclaimed in the article: "Creation in art, indifferent in its reported orientation, but immanently moral, national and beautiful, is not generally a partisan work. Even less is the partisan mentality reconciled with the desire to synthesize the Romanian cultural phenomenon. This is why we sought, (...), to embrace, in strictly literary production, all the modes of Romanian sensitivity, even if we do not organically adhere to so many of them. Neither the editorial management of the magazine nor the steering committee identify (...) with all the material published in the magazine's pages. (...) Here we must also find the explanation that the RFR summary, which includes most of the significant names in Romanian culture, alongside so many meritorious beginners, is devoid of the presence of a few writers, talented, of course, but too committed to their partisan action."[4]

This does not mean that partisanship will not exist in the biography of the magazine. In the period 1941-1945, under the directorship of D. Caracostea, the publication leans towards the ideological right with extremist iridescences (given the historical moment), and between 1945 and 1947 the direction will change significantly towards the left, but, all in all, it still retains its prestige, and the aesthetic criterion, value and authenticity will not be abandoned as guiding principles. "A publication of an exceptional intellectual stature, RFR plays an extremely important role, alongside *Viața românească*, in the interwar literary and cultural movement. Benefiting from spectacular collaborations, the magazine configures and maintains a cultural profile of European stature. The models it claims in the first instance are,

[1] Revista Fundațiilor Regale, nr. 6/1934, in the obituary dedicated to the former editor-in-chief, Paul Zarifopol.
[2] Ibidem, Camil Petrescu, *La sfârșitul celui de-al treilea an*, nr. 12/1936, p. 653.
[3] Idem, p. 654.
[4] Ibidem, p. 655.

on the one hand, *Revue des deux mondes* (which it resembles in format, number of pages, sober intellectual attitude and encyclopedic profile) and, on the other hand, *Nouvelle revue française* (which it resembles in internal organization, as well as in its special receptivity towards the current artistic phenomenon). Over time, the attention paid to the element of authenticity of the Romanian cultural and literary phenomenon is emphasized…"[5]

The insertion of the Transylvanian cultural element is all the more significant the higher the prestige of the magazine. As we have already stated, the insertion was gradual, more precisely the path was taken from general cultural interventions with nationalist accents, but of genuine patriotism, accentuated by the historical and geopolitical situation of the province, to the sophisticated and elaborate artistic expression belonging to first-hand Transylvanian writers, already assimilated, naturally, by the great Romanian culture. We will mainly review the beginnings of the magazine, which will be chronologically located closest to the historical act of the Union of Transylvania with Romania.

The first issue of RFR appeared in 1934, therefore at a good distance from the Great Union of 1918. But neither the wounds nor the Transylvanian provincial reflexes disappeared during this time, something of the reflex of belonging is still preserved. This is especially noticeable in the articles published by churchmen, and the dominant accent is given by the accentuated nationalism, with some xenophobic inflections. Here, for example, is an article by Z. Pâclișanu, from 1935[6], written upon the passing of the "First Greek Catholic Metropolitan of Greater Romania." A sincere sense of loss, a justified, legitimate patriotic feeling, but also the inflections of a natural pathos to a point, given the circumstances, but somewhat exaggerated stylistically, shines through the lines: "His election to the seat of the Metropolitanate of Blaj was made in difficult times. The brutal heel of foreign rule was digging its spurs deep into the body of the nation; enemy armies were threatening to invade the small corner of Moldavia where the dynasty, government, parliament and army lived crammed together, and Romanian culture in Transylvania was held in the iron shackles of the Apponian cultural area, and the head of the Orthodox Church had been elected through violence and terror, the sinisterly remembered Vasile Mangra. In the terrible circumstances of that time, the representatives of the united clergy gathered in the electoral synod in the Blaj Cathedral committed an uplifting act of dignity and national conscience by electing, against the categorical orders of the government in Budapest, the peasant from Olt, Vasile Suciu, to head the united church. The election was considered a defiance and it was, in fact, a defiance. The strong man from Olt with the bushy black beard, with the harsh and loud voice, had made himself known through a vast scientific work, through a robust and intransigent nationalism and through… his ignorance of the Hungarian language. These qualities imposed him in 1910, as the successor of the great Augustin Bunea, in the dignity of canon and they also made him elected in the memorable jubilee assembly of Blaj in the summer of 1911, vice-president of Astra, and at the beginning of 1917, after the death of Victor Mihali, vicar of the Blaj Metropolitanate. There is no lack of reverence for the high royal patronage of the magazine, a gesture that is otherwise frequently encountered and, we consider, normal, insofar as the contribution of Carol II to supporting national culture is undeniable, despite the fact that the historical figure still has a controversial aura. Regarding Vasile Suciu "The King of Hungary did not confirm the election, but the King of Greater Romania did, to whom he had sworn allegiance since the beginning of November 1918; and at the installation of Vasile Suciu, on January 14, 1920, in the Blaj Cathedral, the voice of the Romanian Crown Prince, from then on, His Majesty King Carol II, resounded energetically, clearly and decisively." Here is a formal discourse, with the stylistic shortcomings already mentioned, but also loaded

[5] *Dicționarul General al Literaturii Române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, p. 597, (C. Tt).
[6] RFR, Z. Pâclișanu, *Mitropolitul Vasile Suciu al Blajului*, nr. 3/1935, pp. 680-682.

with pigments of expressiveness leaning towards the most refined irony, such as the reference to the Hungarian linguistic abilities of the metropolitan. It is symptomatic and natural at the same time that the stylistics of a churchman does not rise to the aesthetic level of literary expression, the predominantly patriotic approach as well, especially since we do not judge bygone times (with their specific forms of expression) with our present mentality. It seems important to us that the generous space given to voices more anchored in provinciality (not provincialism) and to cultural facts from the provinces, precisely in order to integrate them.

RFR does not skimp on the space dedicated to cultural publications from the former provinces. In our case, Transylvanian cultural magazines are a constant presence in the section dedicated to miscellaneous notes, at the end of each issue. For example, in issue no. 1/1935, an unsigned appreciative note appears to the magazine *Familia*: "The September and October issue of the magazine *Familia* once again emphasizes what can be achieved where there is a high thought and a firm will. The director of the Familia, Mr. M. G. Samarineanu, managed to maintain, on the western border of the country, a literary movement of undeniable value, bringing – in addition to the collaboration of local writers – the contribution of writers scattered throughout the country. This is how, edited in Oradea and led by a son of the Aromanian lands, *Familia* appears as a beacon of all Romanianism, continuing with dignity the tradition sown by its founder, Iosif Vulcan."[7] The presentation also brings a splash of color that confirms the ideological ecumenism of the RFR, reporting the participation of Romulus Dianu (a maternal descendant of Petru Maior, a leftist, prolific journalist and writer) at the Moscow Writers' Congress with surprising objectivity, given the Soviet ideological direction, quoting R. Dianu generously: "Ignoring the political substratum of the congress, appreciable results remained from the debates. The feeling of fraternity grew. The state contracted the obligation to maintain the social climate favorable to creation, I mean: the convertibility of the work of art into primary values, of necessity. The writer is a factory that lacks raw materials. A nation that wants to last cannot ignore this reality."[8] The irony of fate is that Romulus Dianu, upon the establishment of communism in Romania, spent more than ten years in political prison, accused, as a journalist, of collaborating with the Antonescu regime.

The Cluj-Napoca magazine *Gând Românesc* also enjoys words of appreciation in another note: "The magazine *Gând Românesc*, which appears under the direction of Mr. Ion Chinezu, is increasingly establishing itself through the care with which it has chosen the literary material, as well as the scientific material, and through the serious concern to make known everything that is more exquisite in the cultural center that is Cluj."[9]

It is noticeable the attention that RFR, without a trace of condescension, pays to the quality of the materials published in any provincial magazine that respects a respectable grid of values. It is a form of fraternity and mutual validation, especially since some of the collaborators of *Gândul Românesc* are also collaborators of RFR (Lucian Blaga, Aron Cotruș, Vasile Băncilă, Victor Papilian, etc.).

Another aspect that demonstrates the emancipation from the provincial stage is the openness towards the culture of otherness, considered until recently hostile to Romanian values, namely towards Hungarian culture. In a note, signed by Grigore Popa[10], the open spirit towards translations from all languages manifested by Hungarian culture is appreciated. "It is generally known and appreciated the zeal that Hungarian writers devote to translations. Perhaps there is no other literature richer in translations than Hungarian. Any new book, regardless of the language in which it appears, immediately finds its interpreter. And this fact

[7] RFR, nr. 1/1935, p. 236.
[8] Idem, p. 237.
[9] Ibidem, nr. 3/1935, p. 711.
[10] Ibidem, nr. 9/1935, p. 687-690.

is frequent in all fields of activity. It is perhaps unnecessary to mention that the classical authors of all literatures have long been translated into Hungarian. If in terms of original creations the Hungarian soul still lives in virtual form, as Mr. L. Makkai well noted in the youthful magazine *Hitel*, in terms of translations, it has been achieved whole and complete. Relatively little has been translated from our literature, but lately translations have been made with great talent. We will deal first with translations and then with magazines from Transylvania and Hungary that are interested in and discuss current Romanian issues." Even if the point of view is still ethnocentric, focusing more on translations of Romanian works into Hungarian, the attention directed towards the neighboring culture remains a progress, at least in terms of translations from Romanian. And the conclusion is more than optimistic: "At the end of this brief assessment, we can state that the only path that can lead to the spiritualization of borders is the one chosen by Hungarian writers."

That the reciprocal steps are cautious and hesitant between the two majority ethnic groups in the Transylvanian space, that a certain mutual distrust and animosity still persists, is also evident from the note regarding the article *Creative Localism*, published by Al. Dima, in the magazine *Familia* (no. 2/1935), from which it is quoted copiously: "In the face of this true offensive of minority cultural creation, our literary activity – with the exception of course of the last 3-4 years which have experienced an admirable revival – has developed at a too slow pace and with exaggerated timidity. Creative localism, however, advocates – also from this point of view – for an increase in the scope and depth of our literary production. It is good for us all to understand that the Romanian rule of Transylvania must not be justified only by historical arguments, but also – in the age of cultural legitimizations – by the specific, local value of our creative spirit."[11] It is obvious that Al. Dima's positioning is one with the center of gravity found rather in localism than in the integrative spirit that RFR manifests. It is an enclaving vision that feeds inferiority complexes rather than the total absence of them. The rigid identitarian is chosen in favor of trans-ethnic ease.

Of course, localism is not completely rejected in the pages of RFR, but it is circulated *con grano salis*, rather with recuperative and integrative intentions. A good example would be the historical studies dedicated to prominent figures of (in our case) Transylvanian culture, such as the one belonging to Alexandru Marcu (*Bărnuțiu student at 46 in Italy*)[12]. Then, rightly so, although the interventions of the Transylvanians are widely reproduced, the critical spirit is not lacking, and on the contrary, it amends. In the note to one of the issues of the magazine *Pagini literare* from Turda, the anonymous reviewer draws attention to the fact that "D. Grigore Popa says some interesting things, although he lets himself be seduced by words: *The Versatility of the Transylvanian Soul*." The amended fragment is illustrative insofar as it highlights a certain grandiloquence and a certain bombastism: "Open to all roads and influences, Romanian Transylvania, in order to continue its life unhindered in the enveloping beds of the lands, had to have a power of assimilation or to oppose it with qualities of great resistance. Otherwise, its ethnic and spiritual being could not maintain its integrity. As is natural, in a fight with multiple blows, coming from all sides and from all areas of the soul, one must have as many possibilities of response. (...) Despite all those who dispute this good or admit it with good will, the Transylvanian Romanians were well equipped with this dowry. Arranging themselves along the entire battle line, from *the biological plane to the supreme spiritual value*, this native equipment, active or passive, gave all the answers dictated by its historical destiny. This multitudinous unfolding of latencies gave rise to what we call *the versatility of the Transylvanian soul*. *The versatility of the soul*, in our view, means *plurality of values*. Having to endure on multiple levels, therefore leading a *multiple existence*, even if

[11] Idem, p. 718.
[12] Ibidem, nr. 11/1935, p. 444.

this did not come to be realized in positive values in all areas, sometimes remaining in a latent or appetite state, *the ontology of the Romanian soul is polyvalent*. (...) This is how it manifested itself in the past, surrounded by dangers, and this is how it flourishes anonymously today in the creations of the peasantry and in its most chosen examples. Nowhere are *peasantry and rural humanity*, with all their distinctive marks, found in a more harmonious state than among the Transylvanian Romanian."[13]

Obviously, the accentuated rurality and provinciality manifested within the Transylvanian component of culture are amended with maximum discretion and integrative precautions by the RFR editorial team. Aesthetically, *sămănătorism* and *poporanism*, already in decline in the territory of the old kingdom, still had deep roots in Transylvania. A situation easily explainable from a geopolitical point of view. The scars of the Transylvanian province were still visible. On the other hand, a connection to common national values and to the aesthetic altitude uncontaminated ethnically and ideologically was absolutely desirable, in the sense of the maturation and autonomy of the cultural gesture. The moment of territorial fulfillment was surpassed many years ago. A leap at a mental and intellectual level was imminent. And that axiological leap would also be accomplished through the contribution of the Transylvanian poet and philosopher Lucian Blaga. But accomplished in an organic, natural sense. Although anchored in thought and sensitivity in the countryside, Lucian Blaga is already naturally connected to European culture and modern sensibility. The welcome is achieved through the extremely sagacious study of Sextil Pușcariu, who precisely touches on the fine articulations of a mutation (*metanoia*) in progress: "In the autumn of 1918, precisely in the days when the Austro-Hungarian monarchy was falling apart, the post brought me a package from Vienna. A young student, who did not give his name, sent me the manuscript of a volume of poems. The first poem was so unusual in its content and form that I passed with more intense attention to the second and third. At the fourth, I knew that I had before me the work of a great talent, of a spirit of unusual originality. We have the intuition that the very new times, which were beginning, were speaking their minds in the verses of the young poet. So I began to publish the poems, one after the other, in the first Romanian newspaper that I was running after the Union in Cernăuți."[14] And the maximum intuition is manifested in the concluding passage: "Thus he managed to produce in fifteen years a poetic work so coherent, new, original and profound, kneading from the traditional treasure trove of the Romanian language new and plastic possibilities of expression for the most abstract ideas, without making concessions to easy and alluring neologisms."[15] The Lucian Blaga moment in the biography of a national magazine like RFR marks the organic assimilation of Transylvanian culture into the general body of Romanian culture. This moment of natural and full connection is crowned by the reception of the Transylvanian poet in the Romanian Academy and is punctuated by the speech of King Carol II, at the reception, published, naturally, in the pages of the Royal Foundations Magazine and commented on by Camil Petrescu.

The monarch, actively ensuring the patronage of the publication, delivers an extremely appropriate and subtle speech, proving a real participation, with internal involvement, in the cultural life of the moment. He accurately defines the new axiological stage, the leap that the national culture is taking in terms of expression: "I have carefully chosen this solemn meeting (…) in which the Academy welcomes into its bosom the author of *Poemele luminii* (*Poems of Light)*. I wanted to attend this meeting because I wanted to listen to that beautiful thought that the poet and philosopher Lucian Blaga has, when he praises not a predecessor, but the subconscious predecessor, the one who stands at the origin of his spiritual formation and the foundation of his talent. (…) The Academy welcomes into

[13] Idem, p.476-477.
[14] Ibidem, nr. 8/1935, p. 338.
[15] Idem, p. 352.

its bosom the first representative of Romanian literary talents after the war. (…) This eulogy of the village, made by the new academician, is the very clear symbol of the new paths that the Romanian culture of tomorrow must tread, and I can only agree that from our village will emerge, probably through an unstoppable force of our atavistic subconscious, the Romanian Major Culture – as our new colleague defines it. The peasant and the village have undoubtedly dominated our literature. They began to dominate it through the popular poems of Vasile Alecsandri, they continued to dominate it, even to the point of overwhelming it, through *poporanism*, through *Sămănătorul* and through *Viața Românească*. But today, when literature is struggling to find a new path, unchained from that sentimental-rural mold – perhaps necessary at the beginning of the century, but a real obstacle for great creations – Lucian Blaga comes and shows us how the village should be understood. (...)

How beautifully you posed that problem of the childhood village, of the *ideal village* (...). This does not mean, however, the ruralization of Romanian intellectual work, just as you, the philosopher, are not rural either, but it does mean that from the village, from the womb, from the chrysalis, springs everything that is truly Romanian, - even when it is transposed to the city, or even to a great metropolis of foreign worlds."[16]

Camil Petrescu's comment, although sprinkled with certain reverences addressed to the sovereign (understandable, however, in the context of high patronage) accurately captures the axiological significance and the considerable mutation operated by the new Romanian cultural sensitivity. "The sovereign's speech at the Academy – and it is a speech that will be considered a one-off in the history of Romanian literature – means the phenomenological constitution of the era, that is, the arrival at the self-awareness of the new cultural structure, in a clear overcoming of the sowerism, as well as of the poporanism... What is surprising for some of the literary researchers, at least those who had the impression that in the cultural education activity of the villages the Sovereign is under the influence of the *sămănătorism* (sowerism) memories (because it seems incontestable to us that in adolescence he was formed in this spirit), is that here too he carefully demarcates himself from that mold.... The approach to the village sought today by the Royal Cultural Foundations is no longer lyrical or sentimental, political, but is lucid as a diagnosis, determined to know the real possibilities and needs, no matter how cruel the discovery, and to find a cure for the deficiencies. It is therefore no longer a contemplative attitude, but a directed, active participation."[17] Although a diaphanous political coloration is evident behind the lines, it is a truth that any cultural manifestation also has an undeniable political dimension. It is worth noting, however, that the king's speech, although it also contains the inherent political charge, is in no way political or devoid of substance. Quite the contrary.

And, as Camil Petrescu recalls in the context of diagnosis and cure, the moment of the consecration, with full rights, in national literature, of Lucian Blaga, in the pages of the *Revista Fundațiilor Regale* magazine, also marks a historical moment in the Transylvanian cultural journey. The healing of the wounds of the Austro-Hungarian past and the full healing of ethnic wounds. Even if they, in time, will reopen. And, again a significant fact, it is precisely a Transylvanian writer who has the task of marking the separation from a cultural paradigm that has become antiquated and of consecrating "the reaching of the self-awareness of the new cultural structure", as Camil Petrescu expressed it.

[16] Ibidem, nr. 7/1937, p. 174-175.
[17] Idem, p. 175.

BIBLIOGRAPHY:

1. Apolzan, Mioara, *Aspecte de istorie literară. Destinul unei publicații: Revista Fundațiilor Regale*, București, Editura Minerva, 1983.
2. *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Editura Univers Enciclopedic, P-R, 2006.
3. Hangiu, I., *Dicționarul Presei Literare Românești*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
4. *Revista Fundațiilor Regale*, București, Imprimeria Fundației Culturale "Principele Carol", 1934-1947.

THE BACOVIAN MARKS IN ION STRATAN'S POETRY

Lizeta-Cristina Furtună

Lecturer Ph. D, Valahia University of Targoviste

Abstract: *The first monograph of Ion Stratan's work, Mihai Vieru, noted the fact that there are numerous poets with whom Ion Stratan can be compared in "influences, in forms, in the way of seeing forms, in language, in hermeticism, in simplicity, in deconstructivism, in matrix system, in contraction, in noumenalization of the poetic act and its result and consequence alike". Thus, literary criticism came to see in him the influence of Lucian Blaga, through the respiro pauses ("poet of his own temporal respiro"), George Bacovia, through the simplicity of the verse, atmosphere, incantation, Ion Barbu, through hermeticism and the contraction of the text (through working on the text, not only on the language), Urmuz, by weighing the absences, Nichita Stănescu, by the continuity and continuation of the otherwise non-words, Leonid Dimov, by the image. In this case is interesting to follow how Ion Stratan can be perceived in different shades that make up a mosaic puzzle, without being categorized as postmodernist. The poet himself made various statements regarding the links established between various methods of creation and his own work, especially by referring to George Bacovia, Ion Barbu and Nichita Stănescu. Thus, the present article represents an attempt to analyze the work of Ion Stratan, where we want to highlight the influences and Bacovian features presented in his work.*

Keywords: *modern poetry, postmodernism, romanian literature, 80's generation, literary hermeticism*

„*Experienţa poetului George Bacovia constituie într-un ideal imposibil de egalat în acurateţea sentimentului şi a perfecţiunii, formele, totul pe fondul unei pulsaţii a fiinţei de o puritate şi de o tensiune existeţială nemaiîntâlnite*" (*Poezia este de natură revelată*, interviu cu Ion Stratan).

Deşi se considera un optzecist, poezia lui Stratan este „*o dialectică cu poezia interbelică a lui Arghezi, Barbu şi Blaga, avându-l în prim-plan pe sfântul literaturii romaneşti, George Bacovia. Bacovia este sfântul preacurat al versului românesc, după părerea mea, iar poeziile pe care le scriu sunt sentimentale şi conceptuale, ele aflându-se sub girul acestei sensibilităţi moldave, care este un eminescianism de sfirşit de secol, o sinestezie în sens baudelairian şi o încercare de engramare a Universului într-un sistem deculori şi sunete*"[1].

Poezia lui Bacovia, ivită în atmosfera simbolistă, a căpătat treptat valenţe expresioniste, suprarealiste, existenţialiste şi, *avant la lettre*, postmoderniste. Sesizând decadenţa simbolismului, Bacovia însuşi s-a îndreptat spre noi structuri lirice, ale unei modernităţi sincronice, uneori anticipate. Criticii au semnalat, alături de unicitatea rostirii bacoviene, de inimitabilitatea acesteia, modernitatea creaţiei, denumind „bacovianism" rostirea sa lirică. S-a mers chiar până la identificarea unei „filiere Bacovia", a unei „linii Bacovia", deşi, în structura sa intimă, bacovianismul este destul de greu de inovat.

Poeţii din generaţia anilor '60, în încercarea de a reînnoda legătura cu lirica interbelică, nu s-au aplecat asupra poeziei bacoviene, considerând-o, sub impresia critică a vremii, mai degrabă expresia banalului şi chiar a realului de care erau suprasaturaţi, îndreptându-se spre poezia conceptuală, metafizică, preferând pe Arghezi, Blaga sau Barbu.

[1] Bogdan Stoicescu, 2014, p. 15.

Pe de altă parte, poeţii din generaţiile ’70 şi mai cu seamă ’80 au devenit mari admiratori ai liricii bacoviene, sesizând coborârea din sublim în grotesc şi parodic, expresia amară, aşteptarea într-un univers fără poezie, banal, disperant, un univers obiectual, al senzaţiei fruste, dar şi al eşecului.

În acest context, asocierea lui Stratan cu Bacovia nu este una întâmplătoare. Ea debutează încă din copilăria lui Nino, cu primele poeme şi o proză care făceau trimitere la opera lui Bacovia, continuă cu volumele precedate de motto-uri din poezia bacoviană (*De partea morţilor*, *Oameni care merg*, *Crucea verbului*), mergând până la texte alcătuite numai din citate din Bacovia. Poetul însuşi îşi leagă începuturile de spiritul bacovian: „*Intrarea mea în poezie, ca spirit care poate să şi scrie, este legată de întâlnirea cu poetul George Bacovia. Pe la 10 ani, l-am descoperit pe «Bacovia cel Mare», cum îi spunea Nichita Stănescu, poet în care spiritul european al literaturii îşi găseşte relevanţa. Bacovia nu este un exponent al «micii» poezii de tip Rollinat, Moréas, Trademi, ci îşi are originea în Baudelaire şi în traducerile acestuia din Poe, fiind astfel fecundat de marele spirit al poeziei metafizice de expresie engleză*”[2].

Manifestată foarte devreme la Stratan, plăcerea liricii bacoviene ia forma unei poezii scrise prin clasa a VIII-a, intitulată chiar „Bacovia”: „*Tace clavirul cu plumbul pe clape/ Şi mâna-ţi prin toamne se zbate-n amurg/ Zdrobită, pădurea sub cețuri de ape/ Răcneşte agonic când frunzele curg.// Ţi-aud suspinarea de neguri, poet,/ Plutind lângă tine neantul incumb./ Te chem azi, apostol cu strai violet,/ Şi-n veacuri/ Pun laur/ De aur/ Pe plumb*”[3].

Stratan şi-a asumat influenţa bacoviană cu diverse ocazii: „*Eu cred că fiecare are perioadă are o poeticitate a sa. Traian T. Coşovei este un poet de un simbolism «târziu», în timp de Bacovia este un poet de un expresionism «devreme». Eu mă consider un expresionist «devreme». Deci, cât mai este tinereţe în mine, eu o alătur expresionismului «devreme» al lui Bacovia. Acolo este situat criteriul poetic poeticului meu*.”[4] Expresionismul la care se raportează poetul nu este unul tipic, ci unul înţeles în manieră atât de personală, încât îşi reneagă trăsăturile, fapt ce susţine refuzul limitării la un anumit curent, fie el şi postmodernist.

Primul volum, *Ieşirea din apă*, îl situează pe Stratan în imediata vecinătate a lui Bacovia prin elemente definitorii precum absenţa, elipticul, incantaţia, lapidarul, monotonia, nimicul sau vidul. Similitudinile cu Bacovia nu se rezumă numai la creaţie, ci se extind la nivelul frământărilor, al suferinţei şi al morţii. Amândoi au transformat boala într-un atu al operei lor, un adevărat instrument de receptare sensibilă a realităţii. În interviul acordat lui Florin Dochia, poetul punea apropierea de Bacovia pe seama biografiei zbuciumate: „*M-am dus către Bacovia. Faptul că nu am făcut parte, după ’80, din cenacluri, colocvii, întâlniri ritmice, colegialităţi de catedră, locuri de activitate tip Uniunea Scriitorilor sau Ministerul Culturii, n-am fost în tabere, în seminarii de traduceri sau festivaluri în afara Ploieştiului, a făcut ca eu să mă recunosc în singurătatea de tip ideatic a eului creator bacovian. Atunci, pentru mine, Bacovia a însemnat un foarte mare sprijin. I-am spus: «dragul meu Bacovia, şi eu când mă voi ajunge şi voi putea să public, şi eu te voi sprijini după modestele mele puteri». Şi am pus motto la volume din Bacovia. În Crucea verbului, există poeme care sunt făcute – unul chiar numai – din citate din Bacovia*.[5] [...] *Conform pactului meu secret cu Bacovia, am pornit împreună asemenea cavalerilor şi ne-a sprijinit reciproc prin scutul unui epigraf, unei dedicaţii, unui*

[2] *Ibidem*.
[3] Ninel Stratan, 1971, p. 31.
[4] Bogdan Toma, „Remember Ion Stratan – Interviu cu final deschis”, www.reteaualiterara.ning.com
[5] *Privesc oraşul cimitir-/ Acolo am murit astă vară.// Dincolo, sub a iernii povară/ am mutir pe clavir.// Privesc oraşul cimitir/ În care am murit şi ieri// Şi voi muri şi mâine, ca un fir/ Între zilele de nicăieri.*

citat,unei intertextualităţi şi unei solidarităţi de spirit, într-o singurătate al cărei discurs a fost nu aşa spectaculos, dar pentru mine a părut destoinic"[6].

În imaginarul poetic bacovian pulsează continuu obsesia morţii, sfârşitul fiind perceput drept aspectul perisabil al vieţii, moatea fiind înscrisă în însăşi natura făpturii umane, iar omul singurul care conştientizează sfârşitul fizic inevitabil, motiv pentru care moartea şi teama de extincţie, care sunt legate de instinctul de conservare, constituie izvorul unei profunde drame omeneşti. Şi în cazul lui Stratan există o obsesie thanatică, o continuă identificare şi întrepătrundere a lumii morţilor cu cea a viilor, interiorul şi exteriorul se confundă, instalându-se un infinit al monotoniei, al uniformului. Universul bacovian alcătuit din absenţe conduce către căderea-curgere în haos, idee întâlnită şi la Stratan în versuri precum: „*Mai ales luni simt absenţa ta/ când se întind norii la uscat// mai ales marţi simt absenţa ta/ când inimii mele îi creşte o inimă// Mai ales miercuri simt absenţa ta/ când melcul îşi vizitează casa inodoră// Mai ales joi simt absenţa ta/ când tridentul lui Jupiter cade din mână// Mai ales vineri simt absenţa ta/ mai ales sâmbăta// mai ales duminica" (Sărutând mâncarea).*[7]

Bacovian prin stilul lapidar şi eliptic, bacovian prin incantaţia care îl resimte uneori chiar pe Verlaine, la Stratan coexistă (pe lângă cantabilitate) şi un ritm obsesiv eminamente bacovian, rima fiind mai degrabă un atribut al ludicului care luminează sobrul şi gravitatea „de înaltă ţinută intelectuală"[8]: „*Repede, repede, ninge/ La mine în sânge// Repede, repede, plouă/ La tine în rouă// Repede, repede sunt/ La tine în cânt// Repede, repede eşti/ La fereşti/ Şi la Doamne fereşti*." Ritmul duce prin obsesie către un epic muzical, al obsesiei, creat prin sonoritatea interioară, rima şi forţa ritmului. Monotonul şi fascinaţia lui conduc către un epic obsesiv în întreg volumul. O altă influenţă bacoviană în poezia lui Ion Stratan este educaţia simplităţii (Radu Săplăcan), liricizarea fiecărei situaţii banale. Astfel, se naşte o traducere a realităţii, o îmblânzire a ei. Derizoriul bacovian trebuie îndreptat la Ion Stratan prin sensibilitate şi prin simplu, dar nu simplist, în sensul de sărăcie a mijloacelor literare („monotonia caleidoscopică"), ci „obositoare prin întreţinerea atenţiei".

Pentru Mihai Vieru, bacovianismul pur al creaţiei lui Stratan se reflectă în volumul *De partea morţilor*, „*nu pentru că îşi străjuieşte versurile cu motto-uri din poetul băcăuan, ci pentru această perspectivă a sfârşitului continuu, aşa cum o vedea şi Ion Caraion la Bacovia*"[9], tratată însă în cheie ludică, astfel încât se deconcertează: „*Unii mor numai/ pentru că se moare// Cum ai fi ceh, trăind în Austria, născut la Chişinău/ şi te-ar chema Liubomir (...) Clădirile cu un etaj/ sau două, sobre, par a/ stimula isterie, ar/ zice domnul Dobre// - Nu sunt sobre de loc/ sunt pur şi simplu aiurea// spuse ea şi Liubomir/ tăcu, el cu amintiri mărunte/ din Chişinăul natal. Maşina/ era a ei, nu contrazise nimic" sau „– Ce e grecesc în Byron?// Moartea lui*" (*Bucureşti*).

Dacă la Bacovia moartea este o detaşare treptată de sentimente, obiecte, chiar de cuvinte – prin propoziţiile eliptice de predicat din ultima perioadă –, detaşare înţeleasă ca despiritualizare, desacralizare totală a existenţei şi a fiinţei, omul fiind văduvit de spirit, un obiect, „simplă descarnaţie", în cazul lui Stratan moartea este o stare care nu depăşeşte inefabilul, trăirea lirică primând. În timp ce la Bacovia ideea de moarte este înnăscută, Stratan se lasă cuprins cu fiecare volum tot mai mult de vocaţia tragicului. De altfel, Ştefania Mincu sesiza în cazul lui generaţiei '80 o profeţie veselă a morţii poeziei, manifestată însă mai bacovian la Ion Stratan: „aiurează în cuvinte, în hazardul lor fonotoxic şi în diseminarea necuvântului în spaţiul cuvântului, generos oferit de hazardul

[6] Florin Stratan, 2007, p. 41.
[7] Ion Stratan, 2000, p. 40.
[8] Iulian Boldea, 2008, p. 65.
[9] Mihai Vieru, 2005, p. 51.

prozodic”[10]: „*N-o spune nimănui,/ numai creionul/ Şi creierul o ştie, el, spionul/ Sybilei care spune să nu mor/ Cupid de vorbă.Cupid/ şi dor*.”

Identificabil în *Lacustra* bacoviană, sentimentul claustrării se regăseşte în lirica lui Stratan la nivel ideatic: „*De-atâta timp suntem departe/ urc seara în munţi, mai privesc/ obosit văile trase după mişcarea/ pieptului, mai adun arborii în/ jurul vârfului, să-i fie cald*” („departe”); „*de atâta noapte/ aud plouând// ploaia anunţă/ că după ea/ va fi vreme bună// Doamne, ce anunţă/ viaţa noastră?*” (*Armande XVIII*); uneori claustrarea este trupească: „*Serile din colivie/ învie” (Aşteptând). Preocuparea pentru relaţia interior-exterior conduce către idealizarea trecutului ca pe un mijloc de existenţă pe seama exteriorului. „Cândva muşcam puţin din secunda/ rotundă în care sunt prins, cândva/ nu mă devoram dinlăuntru*” (*Timp şi vânt*)[11].

Nevoia de exteriorizare este totuşi reprimată, fiinţa captivă transfigurându-şi frustrarea psihofizică într-una metafizică, ultimul consemn fiind tăcerea infinită: „*Nu vă aplecaţi în afara persoanei voastre, nu/ e nimic de văzut, de mirosit, de auzit, de gustat// Nu vă aplecaţi în afara timpului, naturii, când/ ne-a înghiţit cu totul şi ne arată cerul/ gurii cu un omuşor în rolul soarelui la apus// Nu vă aplecaţi în afara omului, Dumnezeu/ este numai cel mai sfânt cuvânt, rostiţi-l/ şi tăceţi mai departe, tot mai departe*”[12]. Ajuns la jumătatea poemului, se dovedeşte intrigat de ce se petrece „afară” („s-*a întunecat cu o negură nouă, afară acelaşi copil are o nouă mamă*”), termenul, fabulos, intrând în opoziţie cu „înlăuntrul” intimităţii cu sine, care este al autopurificării („*Albul ştergea oul pe dinlăuntru/ Şi galbenul, aurul, ştergea trecutul*” – *Curăţenie de Paşte*).

Sentimentul dureros al perceperii timpului, dublat de oboseală, neîmplinire, face posibilă articularea unor structuri de fină acuitate, poetul relatând anecdote – stări asemenea unor revelaţii: „*cum umblăm cu himerele noastre oricum,/ m-am trezit înfăşurat în secunde şi sin/ gurătate ca, dintr-un coşmar, în cearceaf.// «La Notre Dame» este o cafenea luminoasă/ relativ scumpă, nu foarte mare, situată/ lângă catedrala cu acelaşi nume, la Paris/ în Franţa// Ea citea un roman – aşa părea, un roman/ nu foarte departe la o masă şi reflectate/ în geam paginile nu aveau paragrafe sau/ titluri, aşa că mi- am zis da, da, un roman// Nici nu ştiu dacă franţuzeşte/ Ana Karenina se termină la fel de rău/ ca în româneşte, iar despre originalul rusesc/ să nu mai vorbim. Să nu mai vorbim în/ general, timpul cade ca o ploaie uscată/ perfect vertical, precum privirea pe carte// Să nu mai vorbim. Nici nu era vorba,/ să vorbim, uite cum şopteşte/ cartea mea către cartea ta, despre/ litere şi despre tuş, despre numărul paginilor/ adică despre micile greutăţi ale vieţii/ Timpul cădea vertical// Am schimbat cărţile. Despărţire fără întâlnire*” (*O cititoare de romane, în cafenea*)[13].

O cale de evadare din prezentul resimţit acut („*Timpule, timpule, ce facem noi/ cu viaţa odată începută?” – „Pur şi simplu nu ştiu*”) este viitorul, melancolia transformându-se într-o imaginaţie nervoasă, dar feerică. Prin raportare la generaţia optzecistă, dominată de depersonalizare, de relatare reportericească, de aglomerări ale banalului cotidian stradal şi ale tehnicizării, creaţia lui Stratan se prezintă ca o recucerire a poeziei ca subiectivitate, realul subordonându-se subiectului, pe care îl eliberează astfel, eul respirând prin el însuşi.

Cum „*experienţa poetului George Bacovia se constituie într-un ideal imposibil de egalat în acurateţea sentimentului şi a perfecţiunii, formele, totul pe fondul unei pulsaţii a fiinţei de o puritate şi de o tensiune existeţială nemaiîntâlnite*”[14], Stratan valorifică la maxim creaţia bacoviană, mergând chiar până la scrierea unor poeme din volumul *Crucea*

[10] Ștefania Mincu, 2003, p. 59.
[11] Ion Stratan, 1993, p. 66.
[12] Mihai Vieru, 2005, p. 51.
[13] Ion Stratan 1993, p. 45.
[14] Ion Stratan, 2004, p. 5.

verbului din citate – unul chiar numai – din citate din Bacovia: „«*Ninge grozav»// « Pe câmp la abator » // « Şi sânge cald » // « Se scurge pe canal » // « plină-i zăpada de// sânge animal » //« Şi ninge grozav// pe un trist patinoar » (Ninge grozav").*[15]

Deşi se resimte complicitatea lui Bacovia, mimetismul epigonic lipseşte prin impresia de curgere lină, de simplitate a versului : „*Privesc oraşul cimitir -/ Aici am murit astă vară// Dincolo, sub a iernii povară/ am murit pe clavir.// Privesc oraşul cimitir/ În care am murit şi ieri// Şi voi muri şi mâine, ca un fir/ Între zilele de nicăieri*" (*Privesc oraşul cimitir*).

Volumul *Zăpadă noaptea*, deşi considerat de Mihai Vieru drept „*punctul de echilibru sufletesc cel mai bine reprezentat al poetului", conţine poeme alcătuite câteodată numai din versuri de Bacovia: „Murisem/ Eram muritor// Soarele lumina/ Era strălucitor// Eu, tot mai muritor/ Mureам// el tot mai strălucitor// lumina" (Bacoviană)*[16], cele două cicluri ale volumului – *Cenuşa în apă* şi *Altă lumină* – şi titlul însuşi instituindu-l pe Bacovia, cu toate că apăsarea scade în intensitate.

Dimensiunea general-umană e un alt argument al interferenţei cu poezia bacoviană, mai ales în contextul contemporaneităţii, agitate de tot felul de crize, mai traumatizante pentru conştiinţa umană şi ameninţătoare pentru existenţa fiinţei înseşi. E ceea ce explică, într-o mai mare măsură decât narativitatea şi celelalte elemente care ţin strict de estetică, revendicarea lui Bacovia chiar de către curentul postmodernist, în special prin reprezentanţii săi „optzecişti": Mircea Cărtărescu, Ion Pop, Liviu Ioan Stoiciu, Ion Simuţ, Ion Bogdan Lefter ş. a.

Intertextualitatea, autoreferenţialitatea, indeterminarea sunt câteva dintre trăsăturile susţinute în încercarea de a şi-l revendica pe Bacovia ca precursor. Probabil că orice viitor curent ar revendica afilierea poetului la estetica sa, căci poezia bacoviană permite mereu reconstituirea unui nou text peste cele anterioare, incomplet „şterse". Aşadar, dincolo de explicarea actualităţii poetului prin coincidenţa spiritului creaţiei sale cu acela al crizei omului contemporan, această revenire în forţă a lui Bacovia se poate justifica prin raţiunile estetice, care, în mod firesc, trebuie să prevaleze când este vorba de artă.

Ion Stratan rămâne unul dintre cei mai importanţi poeţi ai generaţiei '80, exegeza observând cu consecvenţă acest lucru, confirmat de fiecare apariţie editorială. În poemele lui Ion Stratan se regăsesc aproape toate datele liricii optzeciste, de la aluziile intertextuale, la jocul parodiei şi al pastişei sau spiritul ludic, născute din încercarea de a pune sub semnul întrebării adevărurile prestabilite, de a relativiza şi umaniza solemnul, gravitatea, tiparele convenţiei. Totuşi, lirica sa presupune o viziune complexă, în care jocul, intertextual sau nu, are drept corolar tentaţia autodefinirii şi proiecţia metafizică, la care se adaugă exprimarea liberă, neîngrădită, modernistă.

BIBLIOGRAHPY:

1. BOLDEA, Iulian, *Poeţi români postmoderni*, Editura Ardealul, Tg. Mureş, 2008.
2. MINCU, Marin, *O panoramă critică a poeziei româneşti în secolul al XX-lea,* Editura Pontica, Constanţa, 2008.
3. MINCU, Marin, *Poezia română actuală*, Editura Pontica, Constanţa, 1999.
4. MINCU, Ştefania, *Despre starea poeziei*, Editura Pontica, Constanţa, 2003.
5. STOICESCU, Bogdan, „Cartea care nu se-nchide", în *Atitudini,* anul IV, nr.20/ iulie-septembrie 2014.

[15] Ion Stratan, 2000, p. 75.
[16] Ion Stratan, 2000, p. 75.

6. STRATAN, Ion, „Cărtărescu şi poporul”, în *Axioma,* Anul V, nr.11 (56)/ noiembrie 2004.
7. STRATAN, Ion, *Criminalii şi crinii*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2017.
8. STRATAN, Ion, *Ieşirea din apă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
9. STRATAN, Ion, *O lume de cuvinte*, Editura Limes, Cluj, 2000.
10. STRATAN, Ion, *Oameni care merg*, Editura Premier, Ploieşti, 2000.
11. STRATAN, Ion, *Ruleta rusească*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993.
12. STRATAN, Ion, *Ţara dispărută*, Editura Noul Orfeu, Bucureşti, 2004.
13. VIERU, Mihai, *Ion Stratan*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2016.
14. www.reteaualiterara.ning.com

THE BASARABIAN LYRICAL MODERNITY: A REALITY OR A NECESSITY?

Marcel Bâlici

Assist., Prof., PhD, State University of Moldova, Chișinău, Republic of Moldova,

Mădălina Bâlici

Assist., Prof., PhD, State University of Moldova, Chișinău, Republic of Moldova

Abstract: *The paper offers a perspective on modern Bessarabian lyricism from a dual viewpoint: on one hand, it involves immersive sequentiality, pinpoint focus, and comparativism, which can generate a guiding vector to either confirm or refute various hypotheses about the researched topic.*

Initially, the study aims to identify the characteristics of Bessarabian lyrical modernism and determine whether these elements are sufficiently well-defined to consider the modernity of Bessarabian poetic expression in the 7th–8th decades as a well-established structure of a literary process or phenomenon of modernity.

Without a doubt, our aim is solely to identify the various opinions of Bessarabian literary criticism and its intentional discourse in legitimizing, shaping, or outlining a modernist model in Bessarabian lyricism of the second half of the 20th century.

The interference of the synchronic aspect emerges, which would correspond to a geist-gest of literary criticism; the spirit of the time is also reflected in the hypotheses of literary criticism. The interpretation of a literary phenomenon is also a product of the historical context, an intertwining of the moment's expectations with the persuasive techniques aligning with the hypotheses stated.

Furthermore, we believe that the level of interpretation of the Bessarabian modern poetic phenomenon varies depending on historical stages and interpretive perspectives. The issue of synchronizing the literary realities of Romania and the Republic of Moldova can be reflected in literary criticism as an element in continuous transformation.

It is realistic to assume that the study will only raise certain issues, outline some characteristics of modern poeticity, and define the key aspects of the concepts of literary interpretation/perception, without proposing a chronological path of interpretive approaches.

The second part of the work aims to present a linking element between the various forms of interpreting the modernity of Bessarabian lyricism and some postmodern reverberations with roots in the preceding modernist poeticity.

From the content perspective, we have selected the lyric work "Aleile de corali", because the author proposes a clear-cut, distinct, original path marked by a strong personality in the space of the two mist lyricism.

The structure of the work is a symbiosis between hermeneutics and literary interpretation, both from the point of view of the interpreter, who is familiar with the various poetic universes, and from the reader's point of view, who tries to pass the literary text through the "warp" of synthesis and analysis in order to make the transition to the formation of a judgment, the value of which is indisputable through solid argumentation.

In fonarian poetry, ars poetica is an iterative pattern that recurs with some regularity. Poetry, in Victoria Fonari's conception, is the link between the circumstantial-historical reality, thus said of signs, and the transcendental ideoatico-sentimental or of Signs.

Another model of text is the one impregnated by the philosophical concept of time. The poem "Impresionism maritim" is a playfully naïve form of talking about the depth of the notion of time that lives us and in which we live.

Another approach to the poetic realm in the fonarian work is the "inverse connection" like an hourglass between the presumed/dreamed state that provides psychological comfort from the perspective of the ephemeral moment and the deep generalizing thought, which is a synoptic facet of a reality discovered through the tools of philosophy.

Victoria Fonari's work can be considered "canonical" from the perspective of its inclusion in teaching resources, but it is strongly shaped by an encyclopedic personality, whose lyrical sensibility gave rise to a valuable poetry in the Romanian and European literary context.

***Keywords**: modernist poetry, Bessarabian modern poeticity, interpretation of the literary phenomenon, lyric parallel contexts; the candidate in two-mist poetry; the real/transcendental in fonarian lyric.*

1. Metodologia genezei unei abordări în paradigma literară

Pentru comprehensiunea unui proces/ fenomen literar este deosebit de important a se elabora un set de întrebări, cu caracter de observare/ cercetare/ înțelegere a căror răspunsuri pot fi impregnate de subiectivism sau cu un anume nivel de obiectivitate. E foarte importantă conturarea traseului conceptual al chestionarului literar. Ipoteza pe care o emitem face referire la caracterul fragmentat, segmentar al procesului literar în Basarabia. Lirismul basarabean are etape în drumul său de sincronizare , cu un grad mai înalt de similitudine , cu restul literaturii române (aici nu facem referire la literatura din diasporă) și momente în care, voluntar sau involuntar , lirismul basarabean se îndepărtează de modelul literar general.

Elementul liant în istoria literară a celor două spații de limbă română, rămâne a fi setul conceptelor generale – paradigma abordarea și curentul literar.

Curentul literar modernist imprimă literarității, în general, și poeticității, în special, abordarea modernă (ca atitudine/ mentalitate) și paradigmă modernă – ca instrumentar de realizare a lirismului, în concepția noastră, sinonim cu poeticitate (vom demonstra în alte studii ulterioare).

Etapa modernistă în literatura română, într-o variantă mai recentă, se profilează în anii 70-80 ai secolului trecut.

Un studiu de referință în critica literară românească îi aparține lui Mircea Cărtărescu: Postmodernismul românesc, în mod aparte, vom face referire la aspecte ale poeziei moderne. Inițial se urmărește un fenomen literar, aproape organizat prin specificul unor astfel de asocieri literare – Cenaclul de luni – condus de N. Manolescu. Nu e obiectivul nostru să reproducem secvențe din istoria literară , cunoscută deja. Ceea ce ne propunem este ca în procesul de elaborare a Chestionarului literar să se elucideze faptul dacă în aceeași perioadă, a anilor 70-80 , în spațiul basarabean au existat astfel de modalități de partajare a discursului literar de genul Cenaclului literar. Fără îndoială, simpla prezență a Cenaclului literar în ambele spații literare nu explică gradul de interferență conceptuală în procesul literar.

Ulterior, este important a se identifica rolul cenaclului, care au fost personalitățile notorii care au frecventat cenaclul și care s-au manifestat ulterior, care au fost liniile directoare relativ la impactul asupra textului scris, în ce măsură ideile de la cenaclu au putut constitui un curent general, care a fost nivelul de interferență în operele diverșilor autori?

O altă problemă care necesită a fi elucidată e cea a operelor de referință. În chestionarul literar se va formula întrebări care ar reliefa : existența sau inexistența operelor de referință, numărul acestora, impactul imediat, impactul posterior, reverberațiile în contemporaneitate. Astfel, pentru sincronizarea procesului modernist de abordare a fenomenului literar este important a identifica similitudinile și diferențierile dintre aceste două elemente , aparent cu o semnificație mai puțin vizibilă, dar deosebit de importante în interpretarea manifestării curentului literar modern.

Mircea Cărtărescu remarcă două caracteristici distincte ale modernității recente: etapa șaptezecistă și cea optzecistă.

Criticul literar constată că în perioada anilor 70, poeții se reflectau într-o atitudine sobră , erau ” gravi și ceremoniali”, ” cultivând o mistică...a poeziei cu majusculă”, iar din perspectivă stilistică se remarcă ” o foarte savantă tehnică a combinațiilor lingvistice”.

Caracteristicile poeziei optzeciste , dimpotrivă, în concepția criticului, conturează un spațiu de manifestare a ” oralității lejere și chiar a familiarității exprimării”, ironia, umorul și ludicul completează caleidoscopul atitudinal al poetului optzecist. Întrebările pentru un prezumtiv chestionar literar ar fi: se remarcă și în istoria literaturii basarabene această dihotomie atitudinală. S-a manifestat, s-a manifestat într-o măsură sporadică, sugestivă. Este prezentă prin cazuri unitare sau este un fenomen? A existat un manifest conceptual și linii directoare teoretice care ar demonstra nivelul de asumare a schimbării paradigmei sau s-a produs spontan, intuitiv, mimetic?

Sursele de influență pentru realizarea paradigmei de scriere din literatura universală coincid în mod plenar, parțial sau nu există asemănări din acest punct de vedere (1). Care ar fi unele cauze ale similitudinilor punctelor de influență universală în lirica basarabeană modernistă și care ar fi diferențele. Aceeași autori: Ginsberg, Carso, Forlinghetti, Snyder, i-au influențat și pe scriitorii lirici basarabeni? Dacă da, în ce măsură se profilează influența literară, a fost un curent sau unele cazuri izolate, în ce perioade s-au manifestat influențele din lirica modernă universală, există o corespondență temporală a influențelor dintre literatura din România și cea din Basarabia. Un al punct esențial este faptul de a vedea cât timp sau menținut influențele și în ce măsură au coincis durata etapele de influență. Critica literară basarabeană vorbea despre o ”cumpănă ” în procesul literar. Se contura ideea unei sincronizări dintre modernismul basarabean și contextul literar românesc.

Totuși, un Chestionar literar ar răspunde, nu doar la întrebarea dacă a existat un curent modernist în ambele contexte, dacă a existat în ambele circumstanțe literare premise de schimbare a atitudinii față de textul poetic, dacă astfel de schimbări au fost identice , dar și spre ce s-au îndreptat lucrurile după ” consumarea modelului modernist”. A existat sau nu premise de transfer a poeziei moderne în paradigma postmodernistă în ambele cazuri: dacă au existat cum sau manifestat, care a fost perioada maximă de interferență dintre modernitate și postmodernitate, cum s-a manifestat interacțiunea dintre cele două realități literare. Sunt relevante și răspunsurile la întrebările de genul: În ce măsură poezia optzecistă a avut influențe postmoderne, s-au manifestat prin identitate atitudinală , paradigmatică și de tehnică a scrierii.

Astfel, vom remarca adevărul că sincronizarea celor două contexte literare nu se referă la anumite sensibilități contextual-istorice, dar mai degrabă, la o realitate literară, care poate fi evaluată conform unor parametri intrinseci științei literare, iar confirmarea sau infirmarea unor ipoteze poate fi realizată într-o cercetare cu sistemul instrumentar specific acestuia.

2. Lucrări de referință: canonizare, integrare, legitimare

Dicționarul literaturii române este o sursă de referință, dar și un punct de plecare/reper pentru interpretarea/ canonizarea viziunilor despre autorii incluși în această operă cu caracter sinoptic.

Este importantă activitatea de prezentare comprimată, cu un caracter generalizator , dar și cu profilări accentuate ale liniilor directoare specifice creației unui autor liric (în cazul nostru ne vom referi la câțiva reprezentanță considerați exponenți ”clasici” ai lirice basarabene din a doua jumătate a secolului trecut.

Relativ la creația lui Nicolae Dabija DLR constată caracterul poeziei care ”promovează esteticul, maximalismul etic și afirmarea identității naționale...” Sintagmele ”creație vizionară și...oraculară” conturează frontierele specifice unei poeticități care ar reflecta

universul persuasiv al sensului existenței. Refugiul poetului în estetic urmează traseul multiplelor referințe livrești/culturale. Este greu să nu fie remarcată evoluția scrisului lui N. Dabija care ” de la un lirism pur...de la infuziunea incantatorie bogată... se trece... la proiecții și mit național” Constatarea lui E Simion este revelatorie „ spiritul elegiac își impune o morală severă”

Conchidem că o caracteristică a poeticității dabijiene este necesitatea lirismului pur maximalizat prin estetica eticului. Această concluzie prezintă o viziune de ansamblu relativ la modernitatea scrisului poetic din a doua jumătate al secolului trecut din Basarabia. Remarcăm, așadar, caracterul grav al poeziei, rolul acesteia de a salva esența clipei, e un model corespondent al poeziei șaptezeciste românească.

Un alt reprezentant al poeticității moderne este Ion Hadârcă, despre care, același critic literar, Constantin Ciopraga, constată că opera sa are ”...tendințe învederate spre reflecție”. Lirismul poetic parcurge drumul spre filosofia eternelor întrebări despre condiția umană și Marele Tot -Timpul. Timpul capătă contur prin asperitatea experienței cotidiene, iar remarca generalizatoare a criticului C Ciopraga este grăitoare în acest sens: Hadârcă adoptă postura de poet-copil care privește la lume nu atât prin copilăria maturului, cât prin maturitatea copilului încercat de asprimile timpului...” Din perspectiva conturului modernității operei lirice basarabene, concluzia lui C Ciopraga, ca punct de plecare, recunoaște existența modelului de poeticitate modernă: ”De aceea , dilematizează în sens modern. Formula fixează implicarea, participarea și risipa, consumul uman”. Poetul se „petrece”, marea trecere, ”Printre ” taina lucrurilor. E cazul să conturăm elementele de constatare:„ Se fac evidente semnele textualizării moderne„.

Sintetic putem afirma că modernismul poetic al lui Hadârcă este o pliere pe filosofia poetică blagiană, o continuare a unei meditații post-lectorale, dar printr-o scriere de talent poetic evidențiat, se conturează propria dilemă folozofică a sensului existenței unei clipe.

Fără îndoială, am fi intenționat să facem referire și la operele lui V Romanciuc sau Leonida Lari, dar nu am mai avut ocurențe în sursa citată.

3. Paralelisme contextuale: evolutive și lineare. “Eu sunt absolutul”

Din perspectiva formării și consolidării procesului de literație, e necesară activitatea de relevare a contextualității bibliografice a textului liric prin prisma traseelor literare paralele: “Pe aleile de corali” și “Olimp & Hades”. Câteva caracteristici ale lucrării “Olimp & Hades” sunt relevant conturate de Veronica Balaj: “ ... volum de versuri într-o dublă imagine: una în versuri secondată de o alta în expresie vizuală. Fotografii, care potențează sensul dat de versul în sine. O carte album de artă care atrage atenția, mai întâi grafic” Remarcăm, așadar, o preocupare a autoarei pentru diversificarea modelelor de transmitere a mesajului. Eternul antitetic prezumtiv reconciliant la romantici, antiteticul concept ireconciliant prin însăși ființa sa la moderniști, conceptul antitetic, în viziunea Victoriei Fonari, e marcat de perpetua mișcare/oscilație între Olimp și Hades, mobilul trecerii este, paradoxal, manifestat prin caracterul static al permanentului. V Balaj vorbea despre “rangul esenței“ în poezia fonariană. Conceptul fragmentarist postmodernist este conturat deîmbinarea armonioasă a elementelor antitetice: static/ mișcare; mimesis/livresc ;individual/general; integrare istorică/autonomie estetică. Șirul antitetic reprezintă esența operei în concordanță cu următoarea constatare: “Cartea se conturează ușor ca o imagine existențială. Structural abundă de semne și însemne, Mitice”[1]. Semnele reprezintă reperele realului care au expresia tranzitivă de a realiza conexiunea cu realul, cu manifestări tangențiale ale plusului de simbol istoric. Însemnele, ar fi structura simbolică al universului mitico-poetic caracterizat de atmosfera sugerată/ creată/ generalizată/ personalizată/ receptată. Este importantă prezentarea fluxului ideatic pentru conturarea ideii de iterativitate în creația literară . Autoarea poate opta pentru retușarea stilului care-l individualizează, îl face recognoscibilă, sau, voluntar poate opta pentru

experimentarea altor stiluri de scriere. Oricum, fie că e vorba de fragmentarism sau liniaritate de expresie poetică, constituie viziunea autorului asupra căii de a se face "exprimat". În volumul "Aleile de corali"[2], Victoria Fonari propune ca imagine de inițiere în spațiul liric fonarian același tip de imagine impregnată de contrast al așteptării luminate de noțiunea de absolut și "înnegrirea ochilor acestuia". Un vers care propune esența vizionară asupra absolutului din perspective multiple: individuală, lectorală, creatoare, livrescă, de interpretare, exegetică. Textul care e desprins de timp de versul eminescian, dar e atașat prin etnofilosofia poetică a procesului de "viață" literară. Conceptul eminescian de absolut este reflectat în imaginea sinoptico-mitilogică a creației clasicului, expusă în Dicționarul literaturii române"[3]:" Eminescu se concentrează asupra câtorva mituri, care vin și dispar pentru a reapărea, în alte poeme, sub alte înfățișări și cu conotații schimbate. Ele comunică între ele și adeseori, fără de veste, își schimbă locul într-un discurs în care amănuntul este observat din unghi cosmic. ... mitul nașterii și al morții universului...mitul istoriei...mitul dascălului... mitul oniric...mitul creatorului, poziția creatorului în raport cu toate celelalte"(DLR, vol. 1, pp. 557-558). Imaginea poetică fonariană "Ochii absolutului se înnegresc" însoțesc viziunea poetică clasică eminesciană a împletirii miturilor genezei cosmice și al rolului creatorului, individului cu sensibilitate lirică de a vedea realități imperceptibile. Textul poetic e la frontiera dintre literatură și folosofie, deoarece folosește, în mod plenar, instrumentele de cercetare ale filosofiei: contemplarea, observarea, uimirea, toate trecute prin filtrul clipei, ca o formă a conștientizării marei treceri. Absolutul "... cu ochii înnegriți" refuză transcedentalul însemnelor expresioniste din lirica interbelică. Absolutul romantic are un spațiu al trancendentalității prin prisma idealului pierdut. Viziunile bacovian- blagiene care acoperă paradigmatic universul liric interbelic, refuză transcedentalului dreptul prioritar al manifestării în universul liric. Pentru etapa postbelică a liricii românești, poeta basarabeană Leonida Lari concepe transcedentalul spre absolut într-o dublă viziune: disiparea individului ca entitate istorică în mediul universal (viziune quasi – mioritică) și constanta marii treceri prin timp spre " de la ființă la neființă". Din acest unghi al interpretării este relevantă constatarea lariană: " Lan dulce – amărui de floarea soarelui/cu trupul meu/ îngropat în țărâna/ moale/ ca un corn bântuit / de sunete"[4], (Pădure de acasă). Abordarea contextuală a textului poetic se realizează plecând de la principiul linearității operelor aceluiași scriitor, dar și prin intermediul " călătoriei imaginare" pe parcursul evolutiv al unui concept în literatura română. Astfel conceptul fonarian de absolut e în corelare cu timpul istoric cu cele " trei fețe" ale sale. "Eu ruginesc trecutul" e o formă de identificare arghezian cu anterioritatea, iar trecerea acesteia e retrăită de eul liric până la visceralitatea durerii. De la ochii vii specifici portretului romantic la abordarea iconică a "dinților absoluți și a sprâncenelor absolute" e o conexiune complexă, cu dublă intenție vectorială. Ulterior, aproape programatic, dar nedeclarativ, mai curând, ca element de constatare se înfățișează, eminent și imbatabil aspectele de Ars poetica : "Absolutul e gata să devoreze logica ta prea concretă "E o reluare a cercurilor concentrice din conceptul poetic larian care descrie încadrarea unui cerc cu diametru extins într-un cerc prea mic pentru a fi " înglobat " din perspectiva logicii realului. E ceea ce numea V. Balaj în sintagma caracteristică poeziei lariene "rangul de esență" care cuprinde semnele în marele univers al însemnelor. Realul, ca expresie a clipei în trecerea istoriei prin timp – semne și arhitectura universului mitizant al eului creator, instrumentele căruia rămân a fi, de mult timp- fragmentele transcendentului, care constituie În (semnele)/ sau semnele mitizate, sacralizate, individualizate, personalizate, retrăite, idealizate. Textul poetic "Eu sunt absolutul " conchide dihotomic prioritatea cuvântului absolut (o expunere paradigmatică a pledoariei pentru poezie) în fața portretului uman, care se erodează prin trecerea timpului și prin caracterul efemer și relativ al logicii, care e devorată de sacralitatea temporală a clipei creatoare. Așadar, receptarea textului poetic se realizează în contextul istoriei literare(cronologic, conceptual, contextual, evolutiv, iterativ, multidisciplinar) și în

contextul operelor aceluiași autor- influența stilului, sau modului de a spune " Aceasta e urma pașilor mei în literatură"

4. Contextualizare ideatică – "sub semnul candorilor primordiale"

Impresionism maritim

Titlul acestei părți a lucrării este sugerat de criticul literar basarabean, academicianul Mihai Cimpoi, care vorbea despre creația fonariană aflată sub auspiciile " ...unor stări și sentimente puse sub semnul candorilor primordiale. Timpul antichității este un timp originar, un timp auroral....timpul nostru mai degrabă e "un timp rătăcit" Acesta-i firul meditativ pe care se înșiruie fulgurațiile impresioniste, continui/discontinui: Veneția e un Narcis feminizat, în care arde visul libelulei, sufletul e un ciob de stea, azurul sparge tăcerea ploii și razele lacrimă în curcubeu, florile de cireș s-au ghemuit în muguri, lacrimile stelelor cântă dansând în cădere." [5]

Așadar, remarcăm, cu certitudine, " conexiunea inversă" dintre candoare și impresionism. Poezia fonariană recreează, în universul poetic, spațiul mitic al candorii, curățeniei morale și al nevinovăției. Spațiul purității poate fi descoperit și explorat, exclusiv prin" tehnica impresionistă". Contemplarea profundă a unor felii de realitate, "extrase " din spațiul latinității originare se combină armonios cu bucuria descoperii unei realități transcedentale. Probabil, nu e vorba aici de un impact al interiorizării specifice textelor lirice feminine, ci mai degrabă, o "revărsare " a viziunilor livrești, în continuitate și discontinuitatesau eternitatea versus efemeritatea clipei care, prin relevare, revelează momentele clipelor originare ale apariției ființei prin timpul și spațiul "ingenuității pure" . Textul poetic fonarian, este feminin prin perspectiva subtilităților de interpretare, dar reprezintă o modalitate deosebită de exprimare a " condensării ideatice", comprimarea ideii la nivel de reprezentare. Astfel, cuvântul "impresionist" este o comprimare -simbol al unei largi palete de cunoștințe și referiri la istoria artelor și literaturii. Textul artistic, care ar părea interiorizat feminin, reprezintă o simbioză cognitivă versus noțiuni de evoluție a culturii și civilizației umane. Imaginile artistice se perindă consecutiv, aidoma prezentării tablourilor într-o expoziție. Marea personificată în pictoriță, este o pictoriță mare, e un joc de cuvinte auctorial, care se plasează paralel cu jocul mării - idealul prezumtiv al căreia era să picteze soarele, dar ludică și lăsată pe valul oboselii a preferat să fie desenată de iepurașii aurii.

Abordarea ludică creionează o atmosferă colocvială prin reflectarea integrului – soarele - în miile de fragmente reflectorizante solare. Utilizarea diminutivului " iepurașii" realizează o lentă și fluidă trecere de la registru livresc al tehnicii impresionist ideatice spre hedonismul trăirii prin simplitatea clipei. Fiecare clipă e un "iepuraș auriu", o concentrare de reflecții ale timpului ca element al TOTULUI. Clipa efemeră are aspect eclatant, plăcut pe marginea mării. Este raportul dintre periferia clipei efemere, dar care are esența plăcerii în ea și marea integră a timpului etern care e distant și rece. În textul "Impresionism maritim" întâlnim mitul Creatorului – Omului în raport cu celelalte lucruri. Rolul literaturii din perspectiva fonariană este de a transmite modalități cognitive de abordare a existenței în mod indirect și tangențial. Cunoașterea filosofică este observată în lirica Victoriei Fonari prin combinarea antitetică a elementelor unui concept filosofic fundamental: timpul, sugerarea conexiunilor de receptare a efemerității versus eternitatea și integrarea ființei umane, ca un produs al "picturii" de către marea "pictoriță marea". Disiparea perspectivelor transmite ideea unui cadru integral al umanului și naturalului, elementul realității cosmice, incomensurabile devorează ființa umană pentru a o picta pe pânza unei realități totale. Valoarea realității e dată de lipsa fisurilor sau fragmentarismului în tabloul existențial, totul se contopește într-o singură masă omogenă numită generic: existența. Piatra unghiulară în lirica fonariană o reprezintă perspectiva filosofică a omului în raport cu timpul și universul, aserțiuni sugerate de conturarea unei atmosfere de poezie generatoare de stări metareale. Imaginea de final

expune o învălmășeală de realități: “Ea pictează cu nisip, apă, sare/nori și răsărit, și corăbii, pești și oameni”. Enumerarea excelează prin complexitate asemenea diverselor felii de realitate care umplu existența umană prin trecerea timpului.

Pentru a formula o aserțiune având caracter concluziv, e necesar a se prezenta o referire deosebit de valoroasă a criticului literar Mihai Cimpoi: “Totul e pasiune, fericire, dragoste, totul e viu și aflat în stadiul incipient al vieții care se naște din trăiri candide.. Acestea sunt atinse de trecere, de sentimentul dramatic, care înghite tot ce este viu...” (5). Conceptul vizionar artistic oscilează între idila timpului și spațiului mitizat prin timpul incipient și nemilosul timp care erodează idealul inițial. Este o modalitate de a revela esența tragismului prin “ problema restului dintre integralitatea idealului și fragmentarismul “pe bucăți “ al realului. Vastitatea imaginară a galeriei ideatice în lirica fonariană este elaborată prin alăturarea oximoronică a părții și întregului, idealului și dezamăgirii, al plenarului și erodatului, al esenței și banalului în aceeași copertă pe care e scris genericul “a fi “. Elementul ludic al abordării timpului e asemenea referirii lui Solomon Marcus la “conexiunea inversă”, astfel spus, poezia Victoriei Fonari e despre timpul pe care îl trăim și timpul care ne trăiește.

5. “Silaba” și similitudinile antonimice ale verbului “a vrea”

Textele propuse pentru interpretare acoperă o viziune complexă: autorul și actul creației – Ars poetica, mitul personalizat al creatorului în raport cu ceilalți și poezia plină de dragoste “ dulce amară”. Criticul literar Terezia Filip afirma despre poeta Victoria Fonari că “... intră tranșant și perturbator în orizontul liric dând piept cu absolutul și supărându-l ori perturbându-l” (6) Cu certitudine, poeta basarabeană își croiește tranșant calea în lumea poetică prin raportarea sa la matele TOT, la absolut, la plenar, dar escaladează astfel de culmi, cu instrumente la care alții nici n-ar fi visat: candoarea timpului incipient, genunea ingenuității, candoarea purității. Adeseori clipa este un aspect al prezentului, care aidoma brizei poate “mângâia” ființa, clipa e aproape, plăcută, alină și alintă prin mica trecere spre neunde. Imagine similară remarcăm în poezia “ Silaba”: “vântul (indiferent)/ Îmi atinge gâtul, umerii/ similar mângâierilor tale”. Lexemul “ similar” e încadrat în contextul imaginar al descrierii simbolului oglinda, care oferă o imagine alternativă, o altă imagine, o imagine a mea despre celălalt și a celuilalt despre mine, o realitate în care eroul liric este prezent din exterior contemplând o existență în afara propriei vieți sau o imagine care cuprinde eul în spațiul reflexivității și conștiinței sinelui. E un joc al cercurilor concentrice care pornește de la principiul centrării pe viziunea nucleică a eului în raport cu lumea interioară sau exterioară, în raport cu sinele sau cu ceilalți, în raport cu clipa realului circumstanțial istoric sau cu prezumtivul ideal al voinței de a fi, de a se materializa în spațiul visului, intențiilor și dorințelor. Apa sărată a mării e o imagine transmisă lectorului printr-o amară constatare. Visul afecțiunii transmise prin iubire, și de această dată, printr-un joc de cuvinte : sărată/sărutată trece prin realitatea dureros de dulce a căutării, așteptării, intrării în lumea posibilului, iterativului, prezumtivului. Certitudinea, siguranța realului e doar o parte din sistemul imaginar poetic, cealaltă parte e a realității de dincolo, nu e trancendență metafizică, ci e un traseu transcedental la nivelul clipei cuprinse de vânt, mângâiată de reflecțiile soarelui și prevestitoare de bine prin declanșarea mecanismului memoriei, care solicită retrăirea unor stări de împlinire prin afecțiune în cuplu. Prezența celor doi : El-Ea este derivată din starea generală produsă din textul poetic, este un rezultat al descrierii stării de moment, este o “umbră a clipei” însetată de realitatea care nu se trăiește dar care poate fi trăită. Este un veritabil joc, cu profunde accente filosofice, ale noțiunii de a trăi prin conștientul clipei și de a fi trăit de timpul și roata, în perpetuă trecere, nemiloasă a acestuia, de a fi trăit de starea de alin prin elementele de puritate supremă a existenței: prin dragoste și afecțiune, de a fi trăit prin actul creator care te desăvârșește, dar pe care nu-l poți îndrepta, exclusiv pe linia

conștientului și de a fi trăit de implacabilul care erodează și marele tot al idealului. Avem imagini conceptual artistico- filosofice ale Semnelor sau A trăi în oglinda reflectorizantă, integrativă, generalizatoare, sinoptică a Însemnelor sau A fi trăit. Peisajul marin, perceput impresionist, dar și expresionist, conține, ca element de stabilitate, mereu prezent – fluxul și refluxul. Poezia fonariană se rotește în jurul celor două emisfere ale fluxului istoric, circumstanțial, conștient și al refluxului transcedental, sugestiv, ideatic, rememorabil, prezumtiv, fragmentar -inconștient. În acest context, grăitoare sunt constatările Tereziei Filip: " Această dinamică perpetuă are un model simbolic și mitic – șarpele, întruchipare a curgerii și a schimbării sau a uimitoarei puteri de metamorfozare. ...Prefacerea în aur sau obținerea acestuia este țelul suprem al aventurii poetice și spirituale a eului care cunoaște căile pe care se poate înainta spre acest absolut..."[6]. Constatăm un paralelism de interpretare critică, până la identificarea unui stil ideatic mitizat prin sistemul conceptual-filosofic al autoarei : aurul candid/ purul ideatic în raport cu timpul " rătăcit". Candoarea sensului clipei e, uneori, deosebit de firească, e o formă de comunicare directă între autor și lector, e o conversație despre esențe la o discuție amicală, e o formă de recreare a confortului sufletesc prin ceea ce e posibil să fie sau ceea ce își dorește eul liric să se întâmple : " îmi doresc viziuni de mare/ de litoral cu miros de sare". Valoarea, unicitatea și originalitatea textului poetic ce deschide un drum inedit în abordarea poeziei douămiiste este fluiditatea, fără obstacole a fluxului comunicării, care tânjește după starea de confort psihologic generat de armoniile dintre real și ideal, clipă și eternitate, dorință și realitate. Confortul psihologic e materialul care se creează pentru nivelul existențial al perspectivei fizico -istorice, care este deranjat de gândul constatator al unei realități incontestabile cu valoare de raportare a omului în timp și univers, raportare care vine, inevitabil, cu un "gram de amărăciune".. Totuși, aserțiunile concluzive, acoperă și accentuează aidoma unei membrane starea de bine sau confortul psihologic al autoarei care nu poate sau nu vrea, intenționat, să iasă din carapacea hermeneutică a interpretării la nivel textual, creativ, dar și existențial: "se sfarmă scoicile/ din moarte viața crește-/milenii bronzate în stele". E un adevărat giuvaer lingvistic textul impregnat de referințe la epoca bronzului demult apusă și la vestigiile sale care sunt aurii, candide, pure și nu pot a-și crea viața exclusiv terestru, au nevoie de auriul stelelor, de strălucirea luminii, de conexiune dintre realități paralele, realități alternative, realități delimitate. Opera fonariană e deosebit de valoroasă prin stilul propriu, prin originalitate poetică și prin disiparea liricului în filosofie. Cele două spectre conceptual -ideatice relativ la poezia postmodernă expuse de criticul literar B. I. Lefter : "(sunt remarcate n.n.)Două serii semantice ale literaturii postmoderniste: prima (viața în text) viață, trăire, mărturisire, transfer, absorbție, a doua (cea intelectualistă) intertextualitate, textualism" [7], sunt ilustrate plenar în poezia Victoriei Fonari.

BIBLIOGRPAHY:

1. Cărtărescu, M.(2024). Postmodernismul românesc, Editura Humanitas, București.
2. Balaj, V. (2020). O carte despre esență Olimp &Hades de Victoria Fonari, (text redactat), Radio Timișoara, România.
3. Fonari, V.(2012). Aleile de corali, Editura Gens Latina, Alba Iulia.
4. Dicționarul literaturii române, Academia Română.(2012).Editura Univers Enciclopedic Gold, București.
5. Lari, L.(2003). Pădure de acasă, publicat în revista Limba Română, nr. 4-5, anul XIII, Chișinău.
6. Cimpoi, M. (2005). În căutarea timpului originar, Prefață la : Sarea pasiunii de Fonari, V. Colecția Pegasus.

7. Filip, T (2012). Un univers liric intelectualizat și livresc al Victoriei Fonari, prefață la: Aleile de corali, Editura Gens Latina, Alba Iulia.
8. Lefter, I.B.(2023). Real și ficțional în literatura postmodernă, publicat în volumul Valorile reflectate de lumile ficționale (coord. Onojescu, M.), Editura Casa Cărții de Știință, Cluj – Napoca.

UPDATING THE EGO-CONTENTS AND EGO-MEMORIES

Roxana Silvia Moraru

Assist. Prof., „Vasile Goldiş" Western University of Arad

***Abstract**: Ishiguro examines the human personality and the dynamics between the revered role of the butler and the wealthy and distinctive landscapes of South West England. Surprisingly, the butlers set their sights on greater goals and universal and timeless achievements. The article expands upon Stevens' journey as a culmination of his cultural self and a reshaping of his personal identity. For the first time in his life, the main character allows himself to sense the environment and update his ego-contents and ego-memories by integrating the affective contents of his past.*

***Keywords:** human personality, distinctive landscapes, South West England, greater goals, personal identity, ego-memories.*

The famous Ishigurian novel *The Remains of the Day* expands its methodological implications by revealing a future that is both hopeful and revitalizing—not only for lords and butlers but for humanity as a whole.

In the afternoon of the second day of his trip, the main character, Stevens, explores another gorgeous location in the southwest of England, namely Dorset. It is not only a location chosen at random, but it also represents the topos in which people become one with nature. The coastal scenery, with special emphasis on the Jurassic Coast, which is a UNESCO World Heritage site (https://www.visit-dorset.com/explore/coast-and-beaches/), together with the areas of Natural Outstanding Beauty, promotes Dorset's countryside as the embodiment of the rarest fauna and flora (https://www.visit-dorset.com/explore/countryside/) that prevails over the human consciousness.

The wealth and diversity of the landscape are akin to the greatness of former and actual butlers. The splendour of the coast can be strongly linked to the legacy of the English butlers, while the uniqueness of the countryside might be compared to the great butlers, who have achieved the status of *rara avis*, and to the shortened number of distinguished households. In other words, "the great outdoors" that "is waiting to be explored" (https://www.visit-dorset.com/) is similar to the fondness for acquiring dignity and individualised and contemporary greatness of Stevens' generation of butlers.

The dynamism of the world and life is encompassed and highlighted in the collective consciousness, but especially in Stevens' individual consciousness. Because he witnesses change, Stevens becomes the mediator between past and current generations. He explains how knowledge has been linked to new perceptions, which exerted a major influence on his contemporary fellow workers: "for our generation, I think it fair to say, professional prestige lay most significantly in the moral worth of one's employer" (Ishiguro, 2015: 121).

As a narrator, Stevens also tackles the upgrade of his father's beliefs and standards, which sets the butlers' sights on greater goals and universal and timeless achievements. Social hierarchy and noble titles transcend into a grid of morality that brings about an intergenerational exchange as well as a public-spirited revolution: "What I mean is that we were ambitious, in a way that would have been unusual a generation before, to serve gentlemen who were, so to speak, furthering the progress of humanity" (120).

The main character goes through a new stage of his life, in which he breathes new life into the depths of his "ego-contents," together with his "ego-memories," and redefines the concept of 'I-ness' (Jung, 1975: 360-361). After living most of his life according to an objective perspective, he is forcefully confronted by "the contradiction between subjective assumptions and external facts" (361). Stevens is a butler who oscillates between cultivating passion in his job and finding who he is.

Notably, Stevens' journey represents a completion of the cultural self and a redefinition of the individual self. The fact that he leaves Darlington Hall behind for the first time in many years facilitates the evolution of his consciousness and can be considered "an act of far greater power than defending or hanging on" (https://www.goodreads.com/quotes/144636-sometimes-letting-things-go-is-an-act-of-far-greater).

Surrounded by outdoor places, ancient coasts and castles and a far-reaching view of the Dorsetian countryside, Stevens experiences unprecedented flashes of insight. Within the narrative, Stevens' terms of endearment towards the Wonder of England are revealed and reinforced by using epithets and descriptive passages related to the admiration he manifests towards buildings, history, and prints of the time: "ahead to my left loomed a tall Victorian house with a substantial front lawn and what was clearly a driveway converted from an old carriage track" (Ishiguro, 2015: 124). Hence, his fondness for the scenery is thoroughly expressed to strengthen the importance of preserving tradition, order, and the authenticity of nature and its beauty.

Due to the character's fierce will to explore unparalleled English landscapes, even the universe favours the proper circumstances for Stevens to enjoy this coveted experience. The lack of water in the radiator of the Ford leads the main character to the right paths and people to enjoy the local beauties from Dorset and its surroundings: "I now find myself much indebted to the batman […] he has allowed me to discover a most charming spot which is most improbable I would ever have found otherwise" (127).

Steven is elevated from the objective observer at Darlington Hall into the subjective observer who travels, evolves, and allows himself to sense the environment: "An atmosphere of great calm pervades here. Trees have been planted all around the water just closely enough to give a pleasant shade to the banks, while here and there clusters of red reeds and bulrushes break the water's surface and its still reflection of the sky" (127). As mentioned before, the spatial context is distinguished by the variety of options to spend time in a valuable way and to feel in one's own being a new sense, namely the sense of belonging. The spatial framework calms the mind and provides the character with the rarest opportunity for contemplation on his professional knowledge and behaviour, which are highly opposed to his current unfettered experience.

The synergy between greatness, purpose, and progress of humanity is strongly linked to the newfangled degree of awareness accomplished by Stevens: "As I say, I have never in all these years thought of the matter in quite this way; but then it is perhaps in the nature of coming away on a trip such as this that one is prompted towards such surprising new perspectives on topics one imagined one had long ago thought through thoroughly" (Ishiguro, 2015: 123).

Taking into account the actual spatial context, that of Dorset, one can assume that a prerequisite of personal growth is the exploration of the cultural heritage and the emotional depths of Stevens' consciousness. Mortimer's Pond symbolises the most appropriate outdoor representation of the connection between the new owner and the numerous challenges associated with his arrival at Darlington Hall. Furthermore, the symbolism of the pond can be expanded as "the alternative to, and withdrawal from, social conventions and obligations" (https://wise-answer.com/what-does-a-pond-symbolize). Deeply impressed by the harmony

of nature, Stevens' consciousness is triggered and rejuvenated by several memories related to antagonistic beginnings. He contrasts Lord Darlington's days, so close to his heart, with the cultural mindset, aspirations, and requirements of his current owner, Mr. Farraday. The freshness of the pond can be associated with the youth of the main character, who devotes the best years of his life to becoming a prominent and praiseworthy symbol of the English cultural identity.

"The remains of the day" at Dorset are mostly related to the subjective and precise perspective of the character. Finding himself surrounded by this idyllic landscape, Stevens analyses his professional path as well as the most influential requirements that shaped it. To emphasise the importance of understanding the term greatness, he asserts the undeniable connection between context and the attainment of dignity and personal growth. Consequently, he agrees that being an adjunct of "a distinguished household" (Ishiguro, 2015: 119) symbolises "a prerequisite of greatness" (119), a fact well-proven by his career climax: "I gave thirty-five years' service to Lord Darlington; one would surely not be unjustified in claiming that during those years, one was, in the truest terms, 'attached to a distinguished household'" (133). At the end of the day, Stevens is a butler who thinks highly of his former owner: "Let me say that Lord Darlington was a gentleman of great moral stature" (132). The passion with which he expresses gratitude for having had this job is enthralling. The satisfaction that stems from achieving this lifetime goal is doubled by the way he expresses commendation for his merits: "In looking back over my career during those years, and I am today nothing but proud and grateful to have been given such a privilege" (133).

Stevens' subsequent significant location is Taunton, a setting that is particularly suitable for the practice of witticisms and the refinement of his consciousness.

Similar to previous locations, Stevens' presence does not go unnoticed. This is largely due to his attachment to his distinguished Alma Mater, Darlington Hall, but also to his manners and neat physical appearance. His distinctiveness represents the trigger of generosity and warmth: "these local people […] feeling something of a need to show hospitality" (137). The integration of the character in the actual spatial context is mandatory to enrich his experiential learning and prepare for the next stage of his physical and emotional journey: the stage of self-division.

The conversations in which Stevens is challenged to engage himself in symbolise linguistic and mental instruments meant to attain one of his journey goals, namely solving the problem of bantering that Mr. Farraday was yearning for. The feedback he receives for his witty reply is meant to train the character's patience to cultivate a new skill through ways that fold on its specificity: "I was particularly disappointed, I suppose, because I have been devoting some time and effort over recent months to improve my skill in this very area" (Ishiguro, 2015: 138). Being a matter that Stevens feels dispassionate about, the matter of bantering requires additional resources of time, a way of conveying messages through words, and, of course, perseverance. Even though he lacks personal eagerness, Stevens is motivated by a fierce desire to evolve and meet contemporary professional demands: "I have been endeavouring to add this skill to my professional armoury so as to fulfil with confidence all Mr Farraday's expectations with respect to bantering" (138). Being more of a man who lets facts speak for him, Stevens spends some of his free time practising the satisfying formulation of witticisms. The main barrier that the character encounters in this process is not only that of subjective perception but also that of cultural and spatial overtones. Formulating witty replies is opposed to Stevens' thoroughness and ability to foresee the consequences of such satirical responses: "one is given very little time to assess its various possible repercussions before one is called to give voice to it, and one gravely risks uttering unsuitable things" (139-140).

The association between the challenging sleep he had in the first location and the second location in Somerset also serves to promote the dichotomy between disappointment and satisfaction. This comparison highlights not only the subjective approach of Stevens, the narrator, but also the possibility of an authentic and fulfilling sensory experience that involves "a pleasant mid-morning cup of tea […] snacks and cakes, but also clean, quiet, comfortable rooms" (140).

Finding himself in the nearby of Mursden, which rings a bell due to historical and cultural connotations brought about by Giffen's "finest silver polish available" (141), Stevens emphasises the attribution of polishing the silver as a "generational matter" (142) of cardinal interest. Unmistakably, well-polished silver symbolizes "a public index of a house's standards" (142). The potential of silver is not only related to the improvement of the guests' mood but also to defining the greatness of the butler.

During his stay in Somerset, the importance of memories of the past is diminished; "one should not be looking back to the past so much" (147). Stevens' consciousness is polished similarly to silver. The character utters the intentional core of his current existence and acknowledges the importance of the present tense: "After all, I still have before me many years of service I am required to give" (147). As already mentioned, Somerset prepares the character for the inner division and the appearance of the second ego that will emerge from his majestic meeting with Miss Kenton.

After perusing Somerset, "the treasure trove of history & heritage" (https://www.visitsomerset.co.uk/discover-somerset/), the High Street market from Taunton, and the outskirts of the city, Stevens is heading towards another peerless location, namely Tavistock, Devon. This city, founded in 974 AD (https://www.visit-tavistock.co.uk/history), is the living expression of the synergy among history, tradition, artistic, cultural, and landscape variety.

Besides being acknowledged as part of the UNESCO World Heritage Site, the description of the town as "this ancient yet vibrant and relevant town" (https://www.visit-tavistock.co.uk/history) signifies the connection between the spatial context and the principles of the main character, which personifies the authentic professional guidelines that converge upon tradition, order, and philanthropy: "the satisfaction of being able to say with some reason that one's efforts, in however modest a way, comprise a contribution to the course of history" (Ishiguro, 2015: 147).

At this stage of his journey, Stevens acknowledges, integrates, and grasps much of the "affective contents of the past" (our translation, Cuțaru, 2010: 100). It is beyond any doubt that Stevens' series of confessions illustrates the emotional involvement that, although he denied it at the time, existed and was stored in the depths of his consciousness in the form of imperishable memories.

During his stay in the nearby town of Tavistock, the first aspect that the character contemplates as a subjective narrator is that of his relationship with Miss Kenton. He expands upon the gradual decay of their professional relationship, which eventually concluded by deteriorating their personalities as well. As Stevens allows his mind to settle, things clarify, and the next level of awareness is attained.

The symbolism of the cocoa, which Stevens rejuvenated during his stay on the outskirts of Tavistock, continues the symbolism of the pond, which in Dorset represented the embodiment of emotions and spirituality and is associated in Jungian philosophy with human consciousness. Known as the "fruit of the mind and body" and "a preserved ancestral crop" (https://escales.ponant.com/en/maya-symbolism-cocoa/), cocoa is portrayed as the only instrument for the delight of Stevens and Miss Kenton's sensorial assets: "our cocoa evenings, while maintaining their essentially professional character, often tended to allow

room for a little harmless talk of this sort-which did much […] to relieve the many tensions produced by a hard day" (Ishiguro, 2015: 165).

The symbolism of cocoa can be further expanded upon as it encapsulates spiritual, historical, temporal, and affective connotations. Treasured since ancient times by the Greek and Maya people because of its "nurturing and sacred spirit" and the "divine love" that emerges from its use (https://treespiritwisdom.com/tree-spirit-wisdom/cacao-tree-symbolism), cocoa also reminds us that the development of the finest things and aspects in life implies patience, time, and care, likewise the evolutionary path of the protagonists of our story: Stevens and Miss Kenton. As the cocoa tree takes a few years to bear fruit, so do the characters, who need a time frame to reach the professional, and personal pinnacles of their lives. Undoubtedly, the secondary purpose of their cocoa meetings was to "enjoy the sweetness of life in a way that will bring balance to their daily responsibilities" and "to indulge their self, without feeling guilty or depleting their resources" ((https://treespiritwisdom.com/tree-spirit-wisdom/cacao-tree-symbolism).

Relieved of his daily responsibilities, Stevens thoroughly analyses the causes that led to the deterioration of his relationship with Miss Kenton. The social context, the professional requirements, and the pressure that emerged from preparing such cardinal events at Darlington Hall, together with Stevens' emotional restraint, contributed to the decay of their relationship. Although Miss Kenton expresses her feelings of empathy every once in a while, Stevens' unswerving emotional restraint is the one that presides: "Surely I don't have to remind you that our professional duty is not our own foibles and sentiments but to the wishes of our employer" (Ishiguro, 2015: 157). The law of cause and effect is signified by the repercussions of the choices, thoughts, beliefs, and behaviours of both characters. It took some years until Stevens noticed how the conflicting opinions but also the lack of any emotional involvement on his part caused the most important changes in the relationship: "the sessions tended to be brief and unfriendly" (158).

Besides the cocoa meetings, the two protagonists treasure the few free moments, which represent a breath of fresh air in their extremely busy schedule and balance the realm of perceptions: "For the truth was, it was extremely refreshing to be out in the summer house after many continuous days in the main building and neither of us was inclined to hurry with our tasks" (160).

Stevens' attitude magnifies the tension and irritates Miss Kenton, who cannot understand the boundaries of his professional consciousness, which deprives him of the authentic manifestation of his self: "Do you realize, Mr. Stevens, how much it would have meant to me if you had thought to share your feelings last year? […] Do you realize how much it would have helped me? Why, Mr Stevens, why, why, why do you always have to *pretend*?" (Ishiguro, 2015: 162). Stevens incessantly practises emotional restraint until this becomes an integral part of his personality. For this reason, he believes that certain things can be understood from the behaviour, even if they are not verbalised or shared: "One would have thought that quite self-evident" (162).

The changes that took place at that time in terms of staff members exemplify and intensify the antagonistic opinions that resulted in the displeasing outcome of the relationship between Miss Kenton and Stevens. The arrival of the housemaid Lisa represents a challenge for both of them. Despite Stevens' disagreement, Miss Kenton seizes the opportunity to pass on her professional knowledge, similarly to the professional standards that have been offered to her by Stevens since she arrived at Darlington Hall: "I see much potential in this girl […] She will be directly under my supervision and I will see to it she proves good" (163). This particular event highlights the link between the generational upheaval of professions. While Stevens is depicted as a mentor, who contributes to the improvement of the skills that Miss

Kenton already possesses, Miss Kenton acquires the role of tutor, who initiates, trains, and supervises Lisa as she starts her career as a housemaid.

The opposition between Stevens' mental and verbal feedback stirs up controversy. The main protagonist always feels the need to adjust his feelings according to the grid of the spatial and professional context in which he lives his life. The difference between consciousness, feeling, and behaviour is grasped by contrasting his monologue: "And to my astonishment, during the weeks that followed, the young girl did indeed make progress at a remarkable rate" (164) with the uttering of his response: "I will admit, you have had some modest success regarding the girl thus far" (164).

On the third day of his trip, in the nearby Tavistock, Stevens experiences a baffling turning point concerning his perception of spaces and accessing memories. Consequently, he approaches a reverse methodology of memories. He usually enjoys the space in which he is located and uses it as a tool to surpass the realm of memories, but now he uses memories to escape from the current spatial context: "But I see I have become somewhat lost in these old memories. This had never been my intention, but then it is probably no bad thing in doing so I have at least avoided becoming unduly preoccupied with the events of this evening" (167-168). Because Stevens feels uncomfortable and these occurrences cause him a lot of distress, the only place where he finds solace is the privacy of his room: "I can assure you, a relief indeed to be able at last to come up to this room and to spend some moments turning over these memories of Darlington Hall from all those years ago" (173).

The lack of experience regarding a car but also a journey heightens and complements the series of trivial errors that bring so much frustration to the character's consciousness: "when one remembers that good organisation and foresight are qualities that lie at the very heart of one's profession, it is hard to avoid the feeling that one, somehow, let oneself down again" (Ishiguro, 2015: 168). As it appears, "having to abandon the Ford on some lonely hill, having to walk down to this village in the near-darkness by the unorthodox route" (189-190) are burdensome facts. Of course, this interpretation stems from Stevens' subjective perception, while his way of narrating the happenings does not illustrate the same type of circumstances. The Ford stops only at key points, where the character is given the chance to contemplate landscapes or reiterate memories, according to the space in which Stevens finds himself. After visualising "the road beginning to climb steeply" (169), the character is allowed to make his choice. Following the itinerary was no longer appropriate, so adapting to the present environmental conditions was the best thing to do: "I was reasoning myself, to resume my planned route first thing in the morning" (169).

As a narrator, Stevens often uses the reversed topic of cause-and-effect law, presenting the effect and then describing the cause. The character reveals his location, but only after that does he present the route he has taken so far: stopping the Ford and deviating from the route he initially thought was retraceable: "On either side of me were what appeared to be fields of marsh, and a mist was rolling across my path. To my left, I could see the last glow of the sunset" (169). Stevens' mental limitations are synchronized with the atmosphere and spatial coordinates: "I drove in the near darkness between high hedges" (169).

Stevens uses the same reversed approach to memories concerning his relationship with Miss Kenton. Initially, he admits that it got worse, and then he goes beyond the gates of his consciousness to retrace the path of its degradation.

There is a strong and relevant connection between the actual spatial context, which Stevens considers burdensome due to the local people's curiosity and inquiries, and the things that caused him distress in his relationship with Miss Kenton, who invaded the privacy and solitude of his pantry: "I had never allowed the situation to slip to one in which the housekeeper was coming and going from my pantry all day […] I have never been that sort of

butler who allows all sorts of people to wander in and out with their queries and grumbles" (174-175).

The fact that Miss Kenton brings him flowers and shows a keen interest in the book that he reads reveals not only the crossing of professional boundaries but also a hint at the existence of her feelings of affection towards the man and not the butler, a fact that remained unnoticed by Stevens at that time. The newfangled deductions formulated by the main protagonist, which complement the sphere of professional memories with intense and unanticipated sensory perceptions, serve as one of the most prominent examples of the evolution of Stevens' consciousness. The sentimental love story, originally used to develop the language skills and demands of his generation of butlers: "the professional desirability of good accent and command of language" (Ishiguro, 2015: 176), is regarded in the present moment as a satisfaction of his pleasures and affections: "**I do not mind confessing today-** and I see nothing to be ashamed of in this- that I did at times gain a sort of incidental enjoyment in these stories" (177). The context of love is in close connection with the realm of ladies and gentlemen.

Miss Kenton values Stevens' professional experience, which in her opinion is complete: "It occurs to me you must be a well-contented man, Mr. Stevens. Here you are, after all, at the top of your profession, every aspect of your domain well under control. I really cannot imagine what more you might wish for" (182). Although her appreciation is justified, Stevens raises professional standards in such a way as to align with the great purpose of his lordship's life: "Miss Kenton, my vocation will not be fulfilled until I have done all I can to see his lordship through the great tasks he has set himself" (182). Given the present circumstances, it appears that only when he will mend his mistakes and Miss Kenton will return to Darlington Hall he can consider himself a well-contented man.

When their meetings for cocoa cease, any type of direct interaction, even one that is not related to the profession, comes to an end. This exhaustive coldness and separation represent the bottom line of the upcoming choices that Miss Kenton makes. In the present moment, the character is dominated by the inner turmoil that derives from the association between what happened and what could have happened. Stevens realises he could have done a lot more than he did since he has been offered **"an infinite number of further opportunities in which to remedy the effect of this or that misunderstanding" (188).**

Stevens experiences the climax of the journey because he finally becomes aware of his real feelings and realises how much Miss Kenton matters to him: **"There was surely nothing to indicate at the time that such evidently small incidents would render whole dreams forever irredeemable" (188-189).**

In conclusion, the evolution of the character is mirrored by Stevens' ability to transcend the horizontal perspective centred on the profession and towards emotional restraint and to finally acquire the vertical perspective, which concentrates both on his needs and "Miss Kenton's present wishes" (189). In the afternoon of his life, Stevens hopes to be offered the opportunity to make up a major part of his mistakes and outsource the feelings that he denied although they existed. Undoubtedly, Stevens finds himself in the "dualistic phase of his life, during which "a second ego appears" (Jung, 1975: 360- 362). In other words, Stevens "reinforces the narrow range of consciousness instead of shattering it in the tension of opposites" (363).

BIBLIOGRAPHY:

1. Cuțaru, Caius. Problema timpului în metafizica augustiniană. Arad: Editura Universității Aurel Vlaicu, 2010. Print.

2. Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day. London: Faber and Faber Limited Press, 2015. Print.*
3. Jung, Carl. *The Collected Works of C.G. Complete Digital Edition. Volume 8, Structure& Dynamics of the Psyche, Second Edition.* trans. Gerhard Adler and R.F.C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1975. E-book.
4. Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, trans. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave. Macmillan, 2011. Print.

„BUT CAN LOVE BE GREATER THAN LOVE?" – FUNDOIANU LANDSCAPES OF LOVE"

Iuliana Miu
PhD, University of Bucharest

Abstract: *The present article focuses on Fundoianu's poetry collection Privelişti and proposes translating the expression that gives the book its title as inner visions typical of a lover or a mystic. The argument is based not only on the texts' lexicon and the occurrence of certain words but also on the most recent documents uncovered by literary researchers: Fundoianu's correspondence with his lover, Mărior, who was 15 years older than him, the wife of his uncle, and a prose piece from the end of 1913. In other words, the article demonstrates that the lyrical substance of the volume is not nature, but Christian and carnal love.*

Keywords: *Fundoianu/Fondane, poetry, love, landscapes, correspondence, faith, divinity, humanity.*

Varietatea accentelor tradiționaliste, simboliste, expresioniste, constructiviste sau suprarealiste care punctează *Priveliştile* lui Fundoianu dezorientează istoria și critica literară la o eventuală clasificare. Poet și eseist impus în conștiința culturală pentru noutatea și punctul său de vedere mereu surprinzător, Fundoianu ține să precizeze în „Câteva cuvinte pădurețe"[1], prefața volumului, că primele poeme care-l alcătuiesc datează din 1917, din vremea războiului, și că „nimic din ceea ce constituie materia primă a acestui lirism nu mai exista în realitate". Așadar, se edifică el tot aici, descriptivismul nu se raportează la un model real, ci se naște din „negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanțe, de sârmă ghimpată, de tancuri"[2]. Nu e de prisos să spun că introducerea lui Fundoianu, scrisă în 1929, la Paris, i-o dedică lui Ion Minulescu, „primul clopotar al revoltei lirice românești", pe care nu-l ia drept simbolist pentru că, tranșează sfidător, simbolismul nu a existat la noi „decât ca steag și pretext de revoltă". Deziceri și contradicții, pentru că în „Lămurirea" din 1918 la placheta *Tăgăduința lui Petru*, își evaluează cartea ca fiind simbolistă și neadresabilă criticilor de azi, iar în seria de articole din *Rampa*, intitulată „Noi, simboliștii", notează că prin „Minulescu simbolismul împrumută fantezie și vocabular; el intră în mase și vulgarizează câteva de preț noțiuni. E ceva din maniera școalei noi, ceva din sufletul ei, ceva din culoare. [...] Minulescu a avut un rol de fapt: a provocat curentul de idei. Cu el simbolismul a început să fie zidul de insultă, a început să trăiască"[3]. În deschiderea volumului *Imagini și cărți din Franța*, redactată la finele lui 1921, afirmă cu aplomb că, odată

[1] Găsesc că o accepțiune mai apropiată pentru „pădurețe" ar fi „ursuze".
[2] B. Fundoianu, *Poezii. 1*, prefață de Dumitru Micu, tabel grafic de Paul Daniel și George Zarafu, Editura Minerva, București, 1983, „Câteva cuvinte pădurețe", p. 5-6.
[3] B. Fundoianu, „Noi, simboliștii [I]", în Rampa, 10 martie 1919, p. 1-2, în *B. Fundoianu. Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București, 1980, p. 135.

cu simbolismul, cultura română, acuzată de „parazitism", de mimetism fără asimilare, de lipsă de talent, devine „o colonie a culturii franțuzești"[4].

Revenind la prologul *Priveliștilor*, Fundoianu stabilește aici natura poeziei sale, care nu este nici simbolistă, nici romantică, și, cu un ruralism de suprafață, dat de un vocabular care nu mai rimează cu evenimentele artistice (explozia Dada) sau politice (marea conflagrație) ale momentului, nici tradiționalistă. Mai cu seamă, sugestionează el, ar aronda-o constructivismului: „Nu din imagini se încleia, nici din emoții, ci din volume, din suprafețe potrivite, din conjugări de echilibru, din contacte precise, din ponderi măsurabile"[5].

Inspirația, reiterează și întărește Fundoianu, și-o ia prea puțin din realitate. Conceput ca univers autonom, poemul e guvernat de legea arbitrarului calculat, a „hazardului prevăzut"[6]. E singura „metodă valabilă de cunoaștere, singura rațiune a ființei de-a persevera în ființă", proiecție capabilă să ia formă, să devină „materie vie". Poezia *Priveliștilor* edifică o lume pacifică, situată dincolo de Bine și Rău, în care e exaltată mistic și acel tip de simplitate primordială, „cu priveliști de arătură", boi și vaci care-și văd nestingherit de nevoile și de instinctele lor, dar și „moartea în pâine". „Pe vremea aceea eram gol și nu mă știam gol. Șarpele nu-mi arătase încă, cu degetul lui gingaș, în ce colț de rechizită se afla decorul vopsit recent, cu arborele Binelui și-al Răului"[7].

În fapt, aici Fundoianu nu pensulează peisajele din Herța, Țoca, Vatra Dornei sau Sinaia, ci privirile interioare ale celui care tinde să ajungă virtual[8] spre obiectul adorat și să-l afirme, privirile de dinăuntru ale îndrăgostitului și misticului. Nimic altceva în *Priveliști* decât iubire manifestată în materie poetică, emoții care (se) creează și (se) recreează, nădejde, „certitudine oarbă", „mesianism", eliberare, metafizică și morală. Nimic altceva decât iubirea de iubire, comuniune, certificare a propriei ființe. O „anchilozare a minții"[9] tipică îndrăgostitului, o deturnarea de la atrocitățile războiului prin fixarea atenției asupra lui Dumnezeu și asupra iubitei, o restrângere a realității exterioare către interioritate, care-și reclamă automatismele ei inferioare[10].

În *Eseuri despre iubire*, José Ortega y Gasset atrage atenția asupra schimbului lexical dintre iubire și misticism, asupra vocabularului erotic din misticism și asupra apetenței îndrăgostitului de a utiliza expresii religioase: îndrăgostiții își numesc iubirea divină, se simt în preajma ei „ca în cer" etc. „Și, într-adevăr, procesul mistic este, ca mecanism psihologic, analog cu îndrăgostirea. E atât de asemănător, încât coincide cu ea până și în amănuntul că e fastidios de monoton. Așa cum toți cei ce se îndrăgostesc se îndrăgostesc la fel, misticii din toate timpurile și locurile au parcurs același drum și au spus, în ultima analiză, aceleași lucruri"[11].

[4] *B. Fundoianu. Imagini și cărți, op. cit.*, p. 25.
[5] B. Fundoianu, *Poezii. 1*, prefață de Dumitru Micu, tabel grafic de Paul Daniel și George Zarafu, Editura Minerva, București, 1983, *Priveliști*, „Câteva cuvinte pădurețe", p. 6.
[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem*, p. 7-8
[8] José Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, traducere de Sorin Mărculescu, Humanitas, București, 1995, p. 16.
[9] *Ibidem*, p. 40.
[10] *Ibidem*, p. 41.
[11] *Ibidem*, p. 45-46

„Dar poate fi mai mare iubirea ca iubirea?”, scrie Fundoianu, aducând aminte de *Cântarea Cântărilor* („Că dragostea-i la fel de tare/ca moartea”[12]), iubirea de Dumnezeu mai mare decât iubirea pentru Mărior, sau invers? Sau poate e de găsit o rădăcină comună?

Deși *Privelişti* apare în 1930, la editura Cultura națională, cu un portret inedit de C. Brâncuși, când Fundoianu semna deja Fondane (din 1923 se stabilise la Paris), volumul conține poemele compuse între 1917-1923, comportă influențe baudelariene, și argheziene și este traversat de aceste două direcții (care se-ngână și-și răspund): pe de o parte dragostea de lumea lui Dumnezeu, pe de altă parte, poemele de dragoste către Mărior.

Extazul mistic

Ca și îndrăgostirea, spune Ortega y Gasset, misticismul este un fenomen al atenției, iar tehnica extatică constă în fixarea privirii către un obiect, astfel încât mintea să intre într-o situație anormală. „În fapt, atenția trebuie concentrată pe ceva anume doar ca mijloc pentru a nu mai da atenție tot restului lumii[13]. Altfel spus, extazul are loc după procesul de golire a minții. „De aceea – spune Sfântul Ioan al crucii – poruncea Dumnezeu ca altarul unde urmau să se facă jertfele să fie gol pe dinăuntru”, „pentru ca sufletul să priceapă cât de golit de toate lucrurile îl voiește Dumnezeu”[14]. Pentru ca să se umple de El. „Adică Dumnezeu constă tocmai în acest vid. De aceea vorbește magicianul Eckhart de „pustia tăcută a lui Dumnezeu”[15]. Poeziile din ciclul Herța, Țoca, Sinaia, se remarcă printr-un soi de concentrare și monotonie tematică, dată de frecventa și contrafăcuta descriere de peisaj, de slaba variație lexicală, care provine, majoritar, din categoria elementarului. Cuvinte ca „balegă”, „noroi”, „boi”, „porci”, „țărână”, „pișat”, „împreunare” traduc „inesteticul natural în estetic artistic” („Șoseaua ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploi./ Trec porcii, cei cu suflet de baltă, spre noroi,/ trec porci urâți, să doarmă stupid într-o băltoacă – ca haosul pe lume din nou să se desfacă”[16]), cum exprimă Dumitru Micu[17], dar și o situare în răspăr cu literatura contemplativă, cum consideră Mircea Martin[18]. Lesne de observat este ocurența vocabulelor „(ne)început” („natură nencepută și noapte nencepută”[19]) și „simplu” („cântec simplu”, „rugă simplă”), care exprimă frumusețea frustă, paradisiacă, starea de netulburare de început de lume, preponderența toamnei, ca anotimp al exploziilor, al plesnirii de rod „Suișu-i greu la casă de ațe pe poteci:/ de sânge drumu-i galben unde-au scuipat dovleci/ și-i creștere de sfeclă, de mărării, de ceapă:”, „E toamnă ca-ntr-o pară cu zeamă de răcoare”[20], ca teren propice descătușărilor expresioniste. De asemenea, recurentă este ploaia care sparge străzile și ulițele, și tăcerea: „tăcerea care cade în fiecare seară”, „liniștea în lucruri de mult

[12] *Eclesiastul. Cântarea Cântărilor, Pre stihuri retocmite acum de Şerban Foarţă*, Editura Art, Bucurști, 2008, p. 86.
[13] José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 47.
[14] *Ibidem*, p. 48.
[15] *Ibidem*.
[16] B. Fundoianu, *Poezii. 1*, *ed. cit.*, *Privelişti*, *V*, p. 18.
[17] *Ibidem*, *Prefață,* Dumitru Micu, p. XXIV.
[18] Mircea Martin, Studiul introductiv la *B. Fundoianu*, *Poezii*, ediție, note și variante de Paul Daniel și G. Zarafu, Minerva, 1978.
[19] B. Fundoianu, *Poezii. 1*, *ed. cit.*, *Privelişti*, *IV*, p. 16.
[20] *Ibidem*, *II*, p. 15.

mucegăiește”[21], „tăcerea cântă la patru mâini pe apă”[22], „tăcerea umedă în munți”[23], „liniștea e tare ca o nucă”[24], etc.

Fără doar și poate, acest tip de scriere prin întoarcerea „ocheanului” este o „rezultantă sufletească a războiului”, așa cum exprima într-un articol din *Rampa,* din 1919*,* în care se întreabă dacă, în timp de „nepace”[25] se mai poate vorbi despre o „literatură de mâine”: „Dar să oprim: poate literatura asta nouă să fie mai mistică decât Claudel, Jammes, Péguy, ultimul simbolism? Poate fi mai adânc umană decât Dostoievski și decât Tolstoi? Poate fi mai puternică decât poezia lui Walt Withman, mai fantastică decât poezia lui Poe, mai tragică decât aceea a lui Budelaire, mai perfectă decât a lui Rémy de Gourmont? Ar pute fi nici fantastică, nici mistică, nici umanistă. Ar putea fi altminteri. Natura are încă destulă imaginație. Dar *cum*? Nu știm. Atunci de ce să mai scriem literatura de mâine? Literatura de mâine? Dar va putea oare rasa omenească, putredă și corcitură, să mai producă o literatură de mâine?”[26]

Cu toate că are un impact covârșitor în viața și scrisul lui Fundoianu, nu numai marea conflagrație e vinovată pentru tematica religioasă a unora dintre textele sale (*Tăgăduința lui Petru* ar fi exemplul cel mi edificator). Un document descoperit de Andreea Teliban și publicat în *Observator cultural* ne dezvăluie o poveste de Crăciun pe care junele Fundoianu o redactează în ultima zi a anului 1913: în noaptea de Ajun, o noapte cu fulgi mari și crivăț, un copil „ține o mulțime de ilustrate, vederi, o întreagă armonie de culori și de privelişti desfășurate în cadrul unui efect de natură. El le strînge împătimat la piept, le privește cu ochi uimiți și rîde de plăcere.”[27]. În locul jucăriilor orbitoare, copilul îi spune Moșului că-și dorește ca pozele pe care le strânge la piept să-i fie transformate în salbă. Băiatul crește și, înconjurat de o forță divină, realizează că salba de frumuseți ale naturii o poartă în inimă, altfel spus, frumusețile naturii, venite odată cu cântecul, cu poezia, nu sunt decât reflexii ale credinței.

Iubirea pentru Mărior

Alături de frumusețile naturii, stau, în *Privelişti, Cântecele simple* în care este preamărită iubirea pentru pentru Mărior, Maria, marea iubire a lui Fundoanu, care, conform Mădălinei Lascu, care a editat în 2023 un volum de corespondență inedită, era soția unchiului său Isac Rudich. Tânărul Fundoianu, Benjamin Wechler, alintat de familie Mielușon, se îndrăgostește la douăzeci și unu de ani de Maria, cu cincisprezece ani mai mare decât el, căsătorită de alți paisprezece și cu patru copii. Momentul de început al relației, 5 iunie 1919, e evocat adesea în corespondența pe care o vor întreține și după plecarea lui Fundoianu la Paris, ultima scrisoare fiind înregistrată în mai 1930. Iubirea trăită de cei doi este iubirea-

[21] *Ibidem, I,* p. 14.
[22] *Ibidem, Sinaia, I,* p. 21.
[23] *Ibidem, Provincie, I,* p. 28.
[24] *Ibidem, II,* p. 29.
[25] B. Fundoianu, „Literatura de mâine”, în *Rampa,* 21 ianuarie 1919, p. 1-2, în *B. Fundoianu. Imagini și cărți, op. cit*., p. 132.
[26] *Ibidem,* p. 133.
[27] Andreea Teliban, „O proză din adolescența literară a lui B. Fundoianu: Poveste de Crăciun”, nr. 1189, 22. 12. 2023, https://www.observatorcultural.ro/articol/la-curtile-documentului-o-proza-din-adolescenta-literara-a-lui-b-fundoianu-poveste-de-craciun/

pasiune[28], iubirea sinceră, pătimașă (relația Mariei cu soțul său era una eșuată), și pentru că este o iubire-adulter, iubirea-înflăcărare, iubire-evadare, iubirea-ieșire din ordine, o iubire întreținută și propulsată mai ales de piedică. Într-o scrisoare din 5 iunie 1920, când aniversează un an de la relație, Fundoianu, scrie: „Tu ai pus în viața mea sentimentală, goală ca o odaie cu podelele de lut și pereții nevopsiți – covoare de bukara pe ziduri, blănile moi (pentru conturul trupului tău) pe jos și panoplie cu arme, pentru distracția orelor de vânătoare și peisaj cu mare, după geam. Nu exagerez. Dacă nu mi se pare odaia urâtă – e că te-am iubit pe tine în ea. Și dacă înnebunesc după București – e că ești acolo – că-mi trebuiești aproape de mine, în mine. Te sărut pe genunchi și pe gură – te iubește Mielușon. Dar trimite-i și fotografia și scrie-i”[29].

Cele șase poeme din ciclul de „cântece simple” pentru Mărior, texte așezate sub zodia unui condițional optativ, refac și ele o atmosferă, un peisaj al iubirii deopotrivă spirituale și carnale, cu un decor și un portret al femeii recognoscibile în scrisorile menționate mai sus, o iubire care se integrează în peisajul tomnatic, de târg, al liniștii și-al binelui, care cuprinde întregul volum: „Când s-ar putea să are iar boii în april,/ și să-noim natura! Dac-ar cădea în tine,/ în carnea ta fierbinte, ca într-un câmp feril,/ un singur sâmbur putred din toamnă și din mine”[30]; „Vrei să ți-i pun la sobă pantofii de mătasă?/ Ți-aș spune: ai picioare ca iepuri mici de casă; și vorbele-ar rămâne limpezi și grele-n noi,/ ca ciorile surprinse de moarte într-un sloi”[31]. Altfel spus, priveliștea de dinainte e doar completată de imaginea femeii, un fruct și ea, ca o „gutuie pe care cresc furnici”, cu ea iubirea divină este, cum apare într-un vers, amplificată: „Dar poate fi mai mare iubirea ca iubirea?”[32], mereu cu alte cuvinte, cuvintele nerostite ale tumultului și țipătului interior: „Taci! Pentru noi priveliști se cer alte cuvinte./ Mai bine-n tine, surde, aducerile-aminte,/ tumult. Dar ca un țipăt într-însul: te iubesc - / și aș iubi o piatră cu scrisul ovreiesc.”[33]

În 1924 Mărior rămâne văduvă, cei doi sunt în continuare separați geografic, dar Fundoianu, deși se declară încă îndrăgostit, îi oferă libertatea. Abia în 1931 poetul se va căsători cu Geneviéve Tissier, alături de care va rămâne până la sfârșitul vieții.

În mai, 1930, când îi trimite *Priveliștile,* Fundoianu scrie: „Într-o zi, mai curând sau mai târziu, voi fi devenit o simplă biografie, un album, sau o poveste: viața ciudată – sau nomadă – sau dumnezeu știe ce – a lui B. Fundoianu; vei avea într-însa fotografia ta, așa cum am văzut-o și iubit-o. Ah, pentru tot acest viitor, aș prefera o singură zi retrăită din trecut, un singur 5 Iunie anonim, clătinat ca o corabie, de îmbrățișările noastre tinere.”[34]

Ce-l dezvrăjește, ce-l dezândrăgostește însă pe Fundoianu în 1929 astfel încât să așeze înaintea volumului câteva cuvinte ursuze și să scrie: „Din fructul arborelui oprit am mâncat. Și-am văzut îndată că eram gol; că Frumosul nu era mai puțin mincinos ca Adevărul și ca Binele, ca Progresul și Civilizația. Vorbele dintr-odată s-au lepădat de mine; în noapte, am

[28] Vezi Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, traducere, note și indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefață de Virgil Cândea, Editura Univers, București, 1987, p. 7.
[29] *B. Fundoianu. Despre dragoste și prietenie. Corespondență inedită*, ediție și postfață de Mădălina Lascu, prefață de Ion Pop, cuvânt-înainte de Cristinel Popa, Editura Tracus Arte, București, 2023, p. 43.
[30] B. Fundoianu, *Poezii. 1, ed. cit., Priveliști, Cântece simple: Mărior. II*, p. 37.
[31] *Ibidem, III*, p. 38.
[32] *Ibidem, I,* p. 36.
[33] *Ibidem, VI*, p. 40.
[34] *B. Fundoianu. Despre dragoste și prietenie. Corespondență inedită, op. cit.*, p. 129.

început să strig fără cuvinte. Devenisem orb, cu o lampă în mână. Am înțeles, brusc, că paradisul meu pământean, cu boi, cu belșug, cu balegi, era o minciună; și minciună poemul unde ar fi fost”[35]. Ce-l face să vadă viața ca o înlănțuire de iubiri false? Războiul, moartea umanității, antisemitismul, despărțirea de România și de Mărior... Iată niște posibile răspunsuri.

BIBLIOGRAPHY:

1. Fundoianu, B, *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu, Studiu introductiv de Mircea Martin, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Minerva, București, 1980.
2. Fundoianu, B., *Poezii*, ediție, note și variante de Paul Daniel și G. Zarafu, Minerva, 1978.
3. Fundoianu, B., *Poezii. 1*, prefață de Dumitru Micu, tabel grafic de Paul Daniel și George Zarafu, Editura Minerva, București, 1983.
4. *B. Fundoianu. Despre dragoste și prietenie. Corespondență inedită*, ediție și postfață de Mădălina Lascu, prefață de Ion Pop, cuvânt-înainte de Cristinel Popa, Editura Tracus Arte, București, 2023, p. 43.
5. Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, traducere, note și indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefață de Virgil Cândea, Editura Univers, București, 1987.
6. *Eclesiastul. Cântarea Cântărilor, Pre stihuri retocmite acum de Șerban Foarță*, Editura Art, Bucurști, 2008.
7. Ortega y Gasset, José, *Studii despre iubire*, traducere de Sorin Mărculescu, Humanitas, București, 1995.
8. Teliban, Andreea, „O proză din adolescența literară a lui B. Fundoianu: Poveste de Crăciun”, nr. 1189, 22. 12. 2023, https://www.observatorcultural.ro/articol/la-curtile-documentului-o-proza-din-adolescenta-literara-a-lui-b-fundoianu-poveste-de-craciun/

[35] B. Fundoianu, *Poezii. 1*, prefață de Dumitru Micu, *op. cit.*, „Câteva cuvinte pădurețe”, p. 8.

THE ROMANIAN POSTWAR LITERARY EXILE: INSIGHTS AND PERSPECTIVES

Maria Cristina Gelep

PhD, Postdoctoral Student, „Ovidius" University of Constanța, Scientific Research Assistant, Museum of the Romanian Book and Exile, Craiova

Abstract: *Exile reshapes perspectives, offering new criteria for perceiving the role of the writer, critic, and literary historian. Through their example of opposing official literature or disagreeing with proletcultist literary productions in a Romania under the auspices of the communist regime—where those who were different, those with well-articulated opinions opposing censorship, those on the outside, suffered the hardships imposed by the regime - exiled writers became a model for those who remained in the country. Their creative freedom, their liberation from ideological constraints, and the power of a singular voice that could be heard without restrictions also inspired those who were captive. In this sense, they endured an inner exile that became more bearable through solidarity with those who had the courage to break away from their homeland.*

Keywords: *exile, inner exile, captive, homeland, Romania.*

Grație spargerii granițelor și în sens literar, exilul românesc postbelic dizolvă barierele de gândire, se racordează la problemele actuale, importante, ale literaturii occidentului și nu numai, având în același timp implicată în simbolistica sa o proiecție critică asupra viitorului, care chestionează sfera posibilului. Ceea ce rămâne o constantă cu toate acestea este cultivarea limbii de origine, care în contact cu noua limbă vorbită din țara gazdă manifestă interacțiuni proteice la nivel lingvistic, dar și al imaginarului:

„Cu alte cuvinte, trebuia prezentată o literatură care să propage atât moștenirea, cât și problemele actuale și să preia în același timp întrebările viitotrului. Cu acest program se stabilea și un alt țel la care nu se putea renunța: cultivarea și studiul limbii naționale" (Behring 2001: 65).

Exilul este un lexem cu multiple deschideri, printre care unele din cele mai importante se referă la diferență și unitate, reîntregire și specific cultural, unitate în diversitate, apropierea și depărtarea în raport cu un spațiu originar. Cultura, scrisul și valențele sale sunt vehiculul care transgresează limitele spațiale și temporale. Călătoria începe pornind de la cultura națională, depozitară a unor valori în care localul și universalul se reunesc cu tendința de a iradia mai mult spre universal, spre o cultură globală, îmbogățită de multiplele experiențe ale scriitorilor exilați.

Exilul are un rol coagulant și diferențiator în cadrul culturilor naționale, el dă șansa depășirii limitelor, este vorba de barierele lingvistice, spațiale, mentalitare. Mecanismul de ființare al exilului este cel al limitei și depășirii limitei. Elementul distinctiv și, în același timp, specific al culturii naționale este limba. Conceptul de limbă a fost regândit și redefinit de-a lungul timpului, iar importanța sa readusă în prim-plan dovedește preocuparea pentru valențele acestui concept, care deschide calea dialogului, concilierii, comuniunii, empatiei și colaborării. În acest context, limba este mai mult decât un vehicul al comunicării, are rolul de

liant în plan cultural între valorile individuale, valorile naționale și cele universale. Reprezintă una dintre cele mai solide legături ale scriitorilor exilați de oriunde s-ar afla.

Aducând în discuție și conceptul de identitate putem spune că acesta înglobează componentele lingvistică, națională și culturală cu rol în echilibrarea și integrarea ființei umane în cadrul universal. Acest amplu proces nu neglijează nicio clipă raportarea la celălalt, nevoia acută a alterității, care se realizează prin dialog în planul comunicării. Identitatea nu presupune izolarea unei culturi, este rezultatul relațiilor de interdependență și comunicare, cu alte cuvinte, identitatea culturală este o sinteză a unor diverse elemente modelate de exil, în acest caz, cele mai importante componente, printre care și limba, provenite din cultura națională.

Promovarea limbii române în afara granițelor țării se realizează în cazul scriitorilor din exil prin legătura vie cu limba maternă, în care aceștia continuă să scrie, pe care continuă să o sprijine și să o facă cunoscută. În cazul lor, reperul identitar originar, limba română, nu se reduce la simpla expresie lingvistică, fiecare dă noului mediu o nouă sensibilitate artistică, conotează diferit și într-o manieră unică, autentică, foarte personală, moștenirea culturală a mediului de proveniență.

Cultura națională prin limba română poate fi prețuită și valorizată oriunde ea aduce vibrațiile unui acasă, un soi de locuire în interiorul limbii, care nu are de-a face cu un spațiu bine delimitat. Granițele, barierele de orice fel nu pot sta în calea unui scriitor, fie el și în exil, atunci când își propune să ducă mai departe, în orice colț al lumii, limba maternă cu toate conotațiile sale codificate și decodificate de o sensibilitate dublată de o conștiință nu doar a sa, ci a unei întregi grupări de indivizi cu aceleași repere culturale Astfel, se potențează metamorfozele culturii naționale în dialogul fertil cu alte culturi.

Câmpul lexico-semantic al exilului cuprinde o serie de termeni cu referire la alteritate, limbă creație, noțiunea de valoare/valorizare, asimilare, integrare în cultura gazdă sau reintegrare în cultura de origine, emigrare sau reemigrare. Toți acești termeni vizează mai multe paliere, unul personal al ființei văzute ca individualitate, care ține de specificul uman (precum exilul interior), dar și unul extrapersonal care ține de social, politic, ideologic, comunitar, având în vedere că ceea ce face diferența, spre exemplu între exil și diaspora, este caracterul politic.

Procesul de cristalizare și definire al exilului este unul complex și complicat, este variabil în funcție de context. Înțelegerea exilului ca *rețea* este importantă, în sensul creări unor conexiuni, al solidarității, al promovării, prin coagularea operelor unor artiști care să creeze edituri, grupuri, reviste, având ca nucleu anumite grupuri de exilați, centrați în jurul unor interese comune puternice, animate de aceleași interese: promovarea limbii, vizibilitate, recunoaștere, evidențierea caracterului individual care devine pregnant și posibil prin diferență și cu sprijin, în cadrul unui grup: „Noțiunile, folosite în toate capitolele, de identitate culturală, schimbare de limbă, aculturație, strategie de creație și formare de valori, de integrare, reintegrare și reemigrare sunt extrase din dezvoltarea reală a exilului literar” (Behring 2001: 10). Clarificarea noțiunii de exil în comparație cu *emigrarea* sau diaspora în ceea ce privește estul și sud-estul Europei, dar și studiile românești din perioada 1945-1989, având în vedere viața și creativitatea artistului, condițiile în țară după 1944, dar și în afara ei:

„Dintre noțiunile de emigrare, exil și diasporă, folosite cu același înțeles în Estul și Sud-Estul European, precum și în cercetarea românească, cea de «exil» pare să fie atribuită cel mai adese a acelor caracteristici care se referă la valorile emigrației dintre 1945 și 1989 și la motivația lor, la condițiile specifice de viață și creație ale artistului în străinătate și la specificitatea literaturii de după 1944, din afara patriei” (*ibidem*: 12).

Exilul are și o paletă semantică mai dură precum: *asuprire, urmărire politică, discriminare, închisoare și amenințare cu închisoarea, interdicție de publicare și cenzură* potrivit studiului Evei Behring. Toate aceste lexeme au legătură cu sfera politică și cultural-politică, ceea ce implică ruptura, *expulzarea* sau propria decizie care produce efecte nu tocmai confortabile, în ceea ce privește decizia de părăsire a țării[1].
Atitudinea spontană de *refuz* și *apărare* face parte din psihologia exilatului, o ființă care pendulează permanent între două sau mai multe teritorii, se rapotează în termani dramatici la „Experiența unui «celălalt» cultural – resimțită ca un șoc" (*ibidem*: 69). Pe lângă dorința de inegrare, previzibile din punctul de vedere al unei abordări psihologice sunt mecanismele acestea de refuz și apărare în ceea ce privește noul teritoriu tocmai pentru a apăra stabilitatea ființei prin raportarea la un mediu familiar. Astfel, aceeptarea limbii, tradițiilor, obiceiurilor, culturii țării gazdă vine cu o acomodare traumatizantă la limita unui sentiment al supraviețuirii, impus de cadrul socio-cultural. În acest cadru are loc o foarte interesantă metamorfoză identitară în termenii unei *asimilări, amestecări* și *suprapuneri*, după cum subliniază Eva Behring.

„Procesul de integrare care are loc sub presiunea asigurării existenței materiale se realizează cu mai multă sau mai puțină acuitate, iar fazele de tranziție ale asimilării, amestecării și suprapunerii identității care însoțesc acest proces sunt percepute adesea ca forme ambigue ale conștiinței sinelui cultural" (*idem*).

Sinele cultural este supus unui proces dureros de tranziție și adapatare, iar o parte din lupta eului se dă între ceea ce era propriu pentru ființă înainte și noua realitate. *Modificarea de paradigmă* nu vine doar în cazul identității, ci și în cazul creației: „Exilul a însemnat pentru scriitor, fără excepție, o modificare de paradigmă în cel mai sensibil domeniu al vieții sale: procesul de creație" (ibidem: 70).

Interesantă este și problemtica subversiunii raportată la exil și comunism prin prisma cititorului și scriitorului. Dacă inițial este un proces de *camuflare,* pe care cititorul îl detectează tacit, această *camuflare* nu mai este necesară scriitorului transplantat din comunism în exil.

Scriitorii care conștientizează acest proces al camuflării literare în care *divulgarea, instruirea* și *avertizarea* nu mai sunt necesare va fi pus în fața adaptării discursului, conținutului și sensibilității artistice, de aceea genul publicistic va fi prima treaptă în care se va exprima, după cum spune Eva Behring.

Acest aspect ar trăda un soi de neîncredere poate justificată și de teama unei nestăpâniri totale a noului idiom. Tousi, la pachet cu acest aspect vine și evoia de a convinge care a rafinat tehnicile exprimării persuasive din exil, astfel producției literare din afara granițelor au de câștigat. „Unitatea retoricii și a concepției filosofice, ancorată în poetica secolului al XIX-lea părea să cunoască o reînsuflețire pentru producția literară în condițiile exilului – cel puțin într-o anumită măsură" (ibidem: 73). Eva Behring face o foarte bună împărțire a intereselor și elementelor majore de interes ale exilaților, raportate la genurile literare și culturale:

„Este greu să se certifice o corelație între situația de exilat și temele alese de fiecare autor în parte. Cu siguranță, sunt de depistat asocieri atunci când e vorba de referiri directe la exil. Astfel, în publicistică au dominat dezbaterile asupra evoluției politice și cultural-politice din România, ca și strădaniile de autoregăsire în condițiile exilului, sau dialogul cu noul mediu.

[1] Eva Behring enumeră toate aceste lexeme în studiul său: „Asuprire, urmărire politică, discriminare, închisoare și amenințare cu închisoarea, interdicție de publicae și cenzură – cu alte cuvinte și cultural politice [...]" (Behring 2001: 12).

În beletristică, dimpotrivă, au câștigat o poziție predominantă reflecție aupra destinului personal în timpul dictaturii, configurarea evenimentelor și a miturilor istoriei naționale, ca și descrierea peisajului natal. [..] Pe de altă parte, istoria națională, cultura natală și tradițiile ei au fost supuse unei deconstrucții nemiloase – spre exemplu la Emil Cioran și Dumitru Țepeneag -, unor demistificări și demitizări care au mers de la discreditatre și discriminare prin ironie și grotesc, până la pamfletul direct anti-patrie și până la injurie, în maniera austriacului Thomas Bernhard ”(ibidem: 73-74).

Eva Behring cartografiază trei tipologii ale scriitorilor din exil din multiple perspective socială, psihologică și mentalitară, luând în calcul raportul scriitorului cu țara de origine și țara gazdă. Astfel, rezultă trei tipologii literare corespunzătoare celor trei niveluri care ia în calcul palierul lingvistic și identitatea ca scriitor, înțeleasă ca negociere între spectrul lingvistic și *complexele* aferente scrituri, fără a neglija *productivitatea* literară. În acest sens, primul nivel îi are în prim-plan pe scriitorii care își preservă sinele literar, originar, sunt retractili față de noul mediu (Paul Goma, Ion Caraion, Ion Negoițescu). Al doilea palier este cel care găsește un echilibru între culturi și conștiința literar-artistică, fiind majoritar. Câteva nume importante Mircea Eliade, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Norman Manea, Dumitru Țepneag, Dorin Tudoran). Ultima categorie vizează vizează renunțarea la *identitatea originară* și construirea unei *persona* literare, adaptă la cerințele și valorile noului mediu, printr-o dorință acută de asimilare, care se suprapune negării originilor (Cioran).

Foarte importantă este si definirea exilului în relație cu esteticul, pe care scrierile sale literare și artistice o impun. Ceea ce este important de menționat este că în cadrul conceptului de exil, dimensiunea estetică este un soi, sau mai mult o *est-etică*, joc de cuvinte care vrea să sugereze implicațiile morale de care exilul nu se poate disocia. Fiind generat de cauze socio-politice, etica sa implicită, lupta pentru libertatea de creație, personală, eliberarea de constrângeri, dar și datoria scrisului ca un act moral compensatoriu, fac parte din paradigma sa concepuală, care nu pierde din vedere esteticul[2].

Cazul fiecărui autor abordat din perspectiva exilului reprezintă exilul în multiplele sale fațete, atât biografic vorbind, cât și din perspectiva operei. Astfel, la Andrei Codrescu exilul devine unul voluntar, cum însuși autorul declară. Scriitorul vede exilul ca pe o opțiune ca pe o șansă, de a accesa alte dimensiuni ale cunoașterii.

Norman Manea resimte exilul ca o triplă ruptură, este un ostracizat al sistemului. Exilului propriu-zis, rupturii definitive i se adaugă experiența generată de holocaust și comunism. Desi într-o poziție de vulnerabilitate, scriitorul depășește prin scriitură condiția de victimă, scrisul său ponderat, echilibrat nu victimizează aceste experiențe la limită.

Amfitrion al Ceneclului de la Neuilly sur Seine, L. M. Arcade are o perspectivă cerebrală asupra exilului. Prin opera sa literară, dar și prin conexiunile pe care le creează devine un factor coagulant al unei mari părți a exilaților din Paris. Crearea unui cenaclu și a editurii *Caietele inorogului* dvedesc faptul că Arcade era foarte conștient de importanța exilului pentru momentul prezent, dar și pentru generațiile viitoare. Generozitatea sa și crearea unor legături cu nume importante ale exilului parizian și nu numai dovedesc viziune

[2] Eva Behring vorbeste despre *est-etica* caracteristică a exilului, care se leagă de numele soților Lovinescu, repere ale luptei pentru exprimarea liberă și adepți ai valorizării esteticului: „Politica culturală oficialăse decisese în anii ’80 pentru o rafinată mutare de sah, declarând prioritate esteticului, care trebuie să fie valabil și în literatură ca unic criteriu de valoare. Astfel, pe de o parte, scriitorilor și cercetătorilor din literatură li se deschideau porțile către arsenanul modern al teoriilor și metodelor din lumea largă, dar pe de altă parte – și acesta a fost principala intenție a declarației politico-culturale asupra esteticii -, putea fi discriminare ca inadecvate literar orice critici la adresa stării de lucruri din Romțnia. Dimpotrivă, în exil se impune acum conceptul unei «est-etici», care dincolo de estetică, înseamna «etica Estului». În opinia unor critici influenți precum Virgil Ierunca, est-etica respectivă și-a dobândit valabilitatea și îndreptățirea chiar în timpul terorii ideologice național-socialiste – încluzând, firește, în mod necesar esteticul” (*ibidem*: 95-96).

și solidaritate. Pe lângă toate acestea, opera sa literară nu foarte extinsă stă mărturie în plan artistic, ceea ce îl plasează pe autor și mai aproape de fenomenul exilului. Arcade nu este doar un *mecena cultural?,* ci un exponent cu o viziune pragmatică și din interior, în ceea ce privește exilul.

Perspectiva asupra exilului este completată de George Banu, reputat teatrolog (critic de teatru, eseist, profesor de studii teatrale), dar mai ales la legătura sa cu cele două spații culturale, la intersecția cărora se află, România și Franța sunt cei doi poli, care potențează calitatea sa de mediator cultural. Studiile de teatrologie și le-a început în România, a publicat în revistele de cultură: *Contemporanul, Teatru, România literară.* Teza sa doctorală se intitulează *Modurile comunicării teatrale în secolul XX,* iar cu prilejul unei vizite în Franța decide să nu mai revină. Criticul de teatru se stabilește la Paris, va fi profesor la Institutul de Studii Teatrale de la Sorbonne Nouvelle și la Facultatea de Studii Teatrale din Belgia. Activitatea sa însumează numeroase volume de eseuri publicate în limba franceză. Legăturile sale cu țara de origine s-au păstrat, mai ales după Revoluție, când George Banu a reluat legăturile cu lumea teatrală din România, sprijinul său a fost permanent și considerabil. Stilul în care scrie este fluid, elegant încărcat de emoție, bine documentat, fără a părea excesiv de profesoral, așa cum eseistul însuși declară:

„Asum caracterul rapid al eseurilor reunite, căci astfel se conservă impactul experienței, captat într-un crochiu fugitiv. El are spontaneitatea emoției și, totodată, permite formularea unor gânduri, incertitudinea indispensabilă, de care nu mă pot disocia. Fără a abuza de recursul la discursul autobiografic sau a-l exersa pe cel academic, am încercat de fiecare dată să mă situez în interstițiul care mi-e propice. *Entre-deux,* la răscruce”[3] (Banu 2021: 5).

Situarea între două lumi este specifică exilului, ea caracterizează scrisul, dar și experiența trăită. Experiența exilului se prelungește și pe scena teatrului, *mutatis mutandis,* dar într-un sens pozitiv, în care călătoria are un scop bine definit și este făcută temeinic:

„Am fost un călător pe «scena lumii», pentru a relua titlul rubrici lunare asumate în revista *Dilema veche,* și aici se regăsesc etapele voaiajului, surprizele și ecourile acestui itinerar care nu e sinonim cu rătăcirea, ci, conform dicționarului chinez, cu drumul care «se desenează pas cu pas»”(*ibidem*: 5-6).

Separarea între lumi, specifică exilului, este şi o caracteristică a reprezentării scenice, este un univers compensatoriu, un refugiu care separă lumea reală de lumea artei, la fel precum exilul poate însemna retragerea în sine, interiorizarea compensatorie, reflectarea prin scris a unei alte lumi marcate de traumă, dar cu posibilitatea speranței. La fel, scena este un dublu al vieții cotidiene, nu foarte ofertante:

„Viața «dublă», și în acest sens interpretez celebrul titlu al cărții lui Artaud *Le théâtre et son double.* «Dublul» teatrului e viața transformată sub impactul acestei experiențe de substituție pe care ne-o permite el. Acolo «trăim» ceea ce nu reușim să trăim în lume”(*ibidem*: 9).

Similaritățile dintre exil și lumea teatrului continuă prin apelul la *memorie,* un concept important în ambele cazuri. *Conştiința memoriei, șansa de salvare*, raportată la rememorare și încrederea că această putere se află în noi este subliniată și de George Banu în *Teatrul memoriei:*

[3] Fragment din George Banu, *Viață și teatru pe Scena lumii,* Editura Polirom 2021, p. 5.

„Datorită acestui fapt, cînd privim teatrul, la prezentul privirii se adaugă conștiința dispariției și implicit a memoriei ca unică șansă de salvare. Acolo unde nimic nu rămâne cum a fost, spectatorul știe că șansa se află în el. Iminența estompării dezvoltă conștiința memoriei" (Banu 1993: 13).

De cealaltă parte, se poate cădea în extrema *mitologizării*, în ambele cazuri, iar în cazul memoriei exilului, atunci când cel exilat devine un erou indiferent de context și cauze: „Estomparea inevitabilă antrenează eșecurile în întinderea neclară a uitării, în timp ce reușitele rezistă, transformate de către ceea ce Paulo Virilio numește «memoria mincinoasă», memorie care exaltă amintirea, acordându-i uneori un nimb de aură mitologică" (*ibidem*: 14).

Exilul este un concept a cărui definire întâmpină greutăți de conceptualizare, „are un grad mare de ambiguitate conceptuală" (Mușat 2017:170). În definirea sa, pe lângă componenta politică, generată de prigoana comunismului se include și o componentă teritorială, de plasare, existența scriitorului în afara granițelor, a trăi în afara țării natale, precum și componenta lingvistică, care complică într-un anumit grad problematica definirii exilului, în cazul în care scriitorul continuă să se exprime în limba natală. Exilul se poate aplica și scriitorilor rămași în țară, care se exprimă liber și vehement împotriva regimului suportând toate consecințele unui regim autoritar, ceea ce implică închisoare și excludere.

Acestia suferă sub auspiciile unui exil comparabil cu al celorlalți, deși nu este un exil propriu-zis, ci un exil interior cu consecințe dramatice în plan real. Văzut ca *eliberare* și *ruptură*, după cum subliniază Carmen Mușat, exilul pune și o serie de probleme *epistemologice* și *morale,* aspecte care duc la un anumit mod de raportare la identitatea personală și culturală în moduri diverse de la o atitudine de *negociere* a celor două identități de armonizare a lor, la negarea unei identități sau nostalgia după elemente identitare pierdute, repere, cum le numește Carmen Mușat „de ordin geografic, istoric și cultural" (Mușat 2017: 171).

Întoarcerea exilatului are un rol primordial, esențial, fie ea *conștientizată*, neglijată sau negată, aceasta are o însemnătate simbolică și reprezintă o „obsesie recurentă", ceea ce au în comun lucrările artistice ale exilaților este tocmai dorința de a reveni, poate nu în noul mediu, după ruptura produsă, ci o revenire nostalgică, cu valoare *metaforică.*

„Conștientă sau nu, mai intensă sau neglijabilă, obsesia recurentă a exilatului este întoarcerea. Nu e neapărat vorba de una efectivă, fizică (deși adeseori se întâmplă și asta), ci de o întoarcere simbolică, de o restituire a cărților prin care orice autor se definește pe sine însuși" (idem).

Această întoarcere, ruptură și posibilitatea revenirii dă naștere unei tipologii bifurcate în două perspective: ipostaza *de-provincializării și a încapsulării*. În primul caz, legătura cu locul de origine se dorește a fi estompată, în al doilea caz *încapsularea* este raportată la limbă și la *conservarea* propriei identități, în interiorul limbii, limba originară fiind accesată în manieră compensatatorie.

Despre negocierea identității ca pendulare între memorie înțeleasă în cadrul biografiei și supusă decantării (biografie în progres, evoluție) ne vorbește și Claudiu Turcuș în studiul dedicat lui Norman Manea: „Tipar traumatizant al istoriei și, deopotrivă, farsă a geografiei, exilul obligă la o negociere a identității. Jocul tensionant, adesea imprevizibil, între *memorie* (biografie decantată) și descoperire (biografie in progress) împovărează exilatul care ajunge să fie un nostalgic, subminându-și adaptarea în noul univers, fie un iluzionat ce se sustrage propriului trecut" (Turcuș 2012: 130). Revenirea ca act simbolic este analizată de Claudiu Turcuș cu amendamentul că implică o doză de realism și o *conștiință sceptică* specifică exilaților, care poate ave rolul de a *preîntâmpina deziluziile identitare*.

Claudiu Turcuș face o distincție a termenilor de exilat, emigrant, expatriat: „Prin urmare, exilatul se diferențiază de emigrant sau expatriat prin două criterii fundamental politice: iminența plecării și imposibilitatea întoarcerii” (ibidem:133).
Ion Simuț propune o nouă cartografiere culturală a exilului care să difere de cea a lui Laurențiu Ulici și a Evei Behring. Laurențiu Ulici propunea trei valuri ale exilului românesc. Primul val include perioada 1940-1950; al doilea, exilul cuprins între anii 1960-1970 și ultimul val, exilul anilor 1980 până în 1989.

Această clasificare este preluată și de cercetătoarea Eva Behring. Ion Simuț vede ca viabilă împărțirea în două valuri ale exilului. Prima perioadă ar fi 1948-1964: „Perioada 1948-1964 este cea mai dură în interiorul dictaturii socialiste din România, prin represiune, arestări, domiciliu forțat, cenzură, interdicția de circulație a persoanelor în afara granițelor, lipsa de comunicare și de informație, sovietizare. Lipsa legăturilor de orice fel cu Occidentul creează un adevărat marasm cultural” (Simuț 2017: 429). A doua se supune regimului ceaușist și corespunde anilor 1965-1989: „Perioada Ceaușescu trebuie discutată în ansamblu, punând în evidență accelerarea numărului de scriitori exilați din 1965-1971 spre 1989, într-un fenomen coerent de reacție la dictatură” (*ibidem:* 428).

Sorin Alexandrescu în volumul *Identitate în ruptură* discută despre identitate făcând apel la Ricoer și perspectivele *ipse* și *idem*. Prima perspectivă *ipse* vizează schimbarea, modificarea identității. Cele două ipostaze se regăsesc complementar în identitatea singulară a exilatului:

„Mă mângâi cu speranța că articolele strânse în acest volum discută identitatea românească din *al treilea* punct de vedere, acceptând un *ipse* al mentalităților românești postbelice, fără a ignora *lipsa unui idem,* ba chiar subliniind rupturile noastre interne de identitate, încercând astfel nu numai să nu ascundă cea ce nu ne place, ci să discute punctele slabe, precum nepacea cu trecutul și revenirea lui fantomatică, remercate mai sus, discontinuitățile în timp și în spațiu, contradicșiile: *o identitate în ruptură*” (Alexandrescu 2000: 9).

Sorin Alexandrescu vede cultura română ca o cultură de interferență, ceea ce presupune faptul că nu este o cultură majoră (centrală), ci una marginală (fără a fi inferioară). Situarea sa în afara centrului prin raportarea la o cultură centrală are în vedere faptul că o cultură de interferență are mai multe centre, ceea ce duce la o dinamică proprie ca strategie de supraviețuire ambițioasă, versatilă, neosificată într-un determinism specific unui centru: „Dacă marginalitatea are ca termen de referință un singur centru, interferența uzează nu numai de (cel puțin) două centre, ci și de o dinamică proprie. Într-adevăr, interferența nu poate fi redusă la o dublă margnalitate” (*ibidem*: 12). Pentru Sorin Alexandrescu este un concept al *devenirii, un sistem de roluri*, care implică stabilitate, dar și ruptură:

„Căci ne putem judeca identitatea și astfel: ca un complex de identități regionale, ca un proces de schimbare în timp și nu ca o permanență atemporală, ca o căutare de sine și nu ca o «sinteză» - care popor nu este o sinteză între vecinii de la Răsărit și cei de la Apus? - , ca un șir dramatic de rupturi – din 1716, 1821 și 1848 până la 1944 și la 1989 și nu ca o dulce teleologie” (*ibidem*: 45)[4].

[4] De asemenea, criticul trage un semnal de alarmă asupra comportamentului retractil al intelectualuilui român, care ar trebui să fie mai ferm să se prezinte public cu argumente pertinente pentru susținerea unui crez: „Lipsesc din cultura română comportamentele netemperate de sfială, violente, șocante. Valorile supreme în această cultură sunt cele ale interiorizării. Este, oare, această ierarhie de la sine înțeleasă? Nu cred; în Occident „normal” este ca intelectualul să nu se retragă în camera de lucru, ci să trăiască în agora” (*idem*).

Sorin Alexandrescu pledează pentru implicarea intelectualului în viața publică, astfel încât vocea sa fermă, acțiunile sale directe să producă schimbări. În acest sens, teoreticianul aderă la ipostaza disidentlui, reprezentant al *discursului critic*, care nu metaforizează, nu mistifică, spune lucrurilor pe nume cu toate consecințele, se debarasează de limbajul espopic și intră în arenă cu toată fermitatea.

Am văzut că Sorin Alexandrescu definește identitatea ca devenire, un proces dinamic, în același sens merge și cercetătorul Stuart Hall în articolul „Cultural Identity and Diaspora", văzând identitatea ca o *alcătuire*, „care nu este niciodată finalizată, mereu în evoluție și mereu constituită în cadrul, nu în afara reprezentării" (Hall: 222). De asemenea, cartea ca reflectare a identității celui care scrie este potrivit cercetătorilor Gilles Deleuze și Felix Guattari un teritoriu văzut în devenirea sa, nu este ceva fixat în determinări imuabile. *Ruptura, discontinuitatea* sunt caracteristici ale sale, la fel precum în cazul identității:

„O carte nu are nici obiect, nici subiect, este compusă din materii formate în moduri diverse, din date și din viteze extrem de diferite. În momentul în care atribui cartea unui subiect, neglijezi tocmai această lucrare a materiilor și exterioritatea relațiilor dintre ele. Fabrici un Bun Dumnezeu pentru niște mișcări geologice. Într-o carte, la fel ca în orice alt lucru, există linii de articulare și de segmentaritate, straturi, teritorialități; dar și linii de fugă, mișcări de detritorializare și de destratificare" (Deleuze, Guattari: 2013, 7-8).

Nicoleta Sălcudeanu în studiul *Patria de hârtie* definește exilul la fel prin prisma unei identități fragmantare, discontinue, care se compune și se recompune permanent:

„Ruptura, deosebită de friabilitatea cu care stigmatizează făptura, beneficiază totodată de libertatea modulară. Identitatea poate fi alcătuită și reconfigurată mereu dintr-un joc cu cuburi de sticlă. Reașezarea lor în mereu alte combinații, refractă lumina introspecției în mereu alte reflexii, fac din căutarea identitară o combinatorie infinită, deloc monotonă, un perpetuum de hazard, inepuizabilitate, imprevizibil" (Sălcudeanu 2003: 30).

Cornel Ungureanu nu abordează exilul doar din punct de vedere social și istoric, criticul este deoptrivă preocupat de „creativitatea «din exil»" și de exilul interior, altfel spus de o fenomenologie a exilului care dă șansa recuperării și integrării fiecărui scriitor într-un circuit care spune ceva despre întreg ansamblul. Este valorizată, de asemenea, exterioritatea, cea care dă posibilitatea unei apropieri diferite și *esențiale* de uman în ipostaza sa reală. Dincolo de perspectiva regimului comunist pentru care exilații reprezentau nesupunerea, răul, anarhia și trecând mai departe de *necesitatea unui început absolut,* fără a lua în calcul elementele solide deja constituite ale culturii, de care nu se poate face abstracție, deși ele trebuie revalorizate din perspectiva unei optici care dispune de alte instrumente, exilul are și latura sa solară, creativitatea reprimată poate exploda cu o uluitoare forță de regenerare și de reafirmare[5].

[5] Făcând apel la contribuția sa în ceea ce privește *creativitatea* raportată la exil și studiile în domeniu, Cornel Ungureanu afirmă: „Ceea ce nu înseamnă că n-am fost preocupați de creativitatea «din exil». Începând din 1966 al lucrat la o cercetare privindu-l pe Eliade. Șantier II, un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade, ar fi trebuit să apară mai întâi în 1984, pe urmă în 1987. A nimerit, mereu, în perioada de interdicție. În 1984 am susținut o teză de doctorat cu titlul, *V. Voiculescu și structurile literare ale Renașterii*. Teza se preocupa, de fapt, de exilul interior al creatorului și renașterea sa prin literatură. Se baza pe ideea, nicioadată abandonată, că un exilat are șanse de a reface întreaga istorie a exilului. Nimeni n-are șansa de a regăsi adevărurile umane esențiale decât cel aflat în afară. Poate întreaga istorie a literaturii transcrie raportul lui în afară cu înlăuntrul. Nimic nu asigură mai bine reconstrucția lui în afară și construcția lui înlăuntru ca exilul. Atunci când nu e demolator, atunci cînd nu desfigurează, exilul descătușează energii cretoare exemplare (Ungureanu 1995: 10-11).

În concluzie, exilul are o structură dinamică alimentată de un fond politic, dar care răzbate și se dispersează în multiple direcții personale, care interacționează și cu fondul psihologic, cultural, social al celor care îl exploatează. Sondarea experienței de exilat este încărcată de traumă, dar și de atitudinea de învingător. *Înăuntrul* scriitorilor, artiștilor exilați este un spațiu bogat în semnificații, acesta opunându-se creativ unui *în afară,* care nu convine idealului estetic, ideologic sau social. Această implozie creativă, este atât de puternică, încât ea iese la suprafață cu o forță incredibilă. Literatura exilului, marcată de traumă, se regenerează prin analiză lucidă, prin empatie, prin dorința de a ieși din toate limitările

BIBLIOGRPAHY:

1. Alexandrescu, Sorin, *Identitate în ruptură, Mentalități românești postbelice*, Traduceri de Mirela Adăscăliței, Sorin Alexandrescu și Șerban Anghelescu, București: Editura Univers, 2000.
2. Banu, George, *Viață și teatru pe Scena lumii*, Iași: Editura Polirom 2021.
3. Behring, Eva, *Scriitorii români din exil 1945-1989, O perspectivă istorico-literară*, Traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, Revăzută de Eva Behring și Roxana Sorescu, București: Editura Fundației Culturale Române, 2001.
4. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mii de platouri. Capitalism și schizofrenie 2*, Traducere din limba franceză de Bogdan Ghiu, București: Editura Art, 2013.
5. Hall, Stuart, „Cultural Identity and Diaspora", pp. 222-237, disponibil la adresa: https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/asiandiaspora/hallculturalidentityanddiaspora.pdf (ultima accesare: 4.03. 2024).
6. Mușat, Carmen, *Frumoasa necunoscută, Literatura și paradoxurile teoriei,* Iași: Editura Polirom, 2017.
7. Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie, Eseu despre exil*, Brașov: Editura Aula, 2003.
8. Simuț, Ion, *Literaturile române postbelice,* Cluj - Napoca: Editura Școala Ardeleană, 2017.
9. Turcuș, Claudiu, *Estetica lui Norman Manea*, București: Editura Cartea Românească, 2012.
10. Ungureanu, Cornel, La vest de Eden, O introducere în literatura exilului, Timișoara: Editura „Amarcord", 1995.

NEW AUTOBIOGRAPHY, NEW LANGUAGE?

Alina-Cornelia Musat
PhD, University of Craiova

Abstract: *After the New Roman, the "New Autobiography" represents an original approach to the autobiographical exercise. Alain Robbe-Grillet left the image of a subversive and provocative writer, initiator of an original and ambitious attempt to renew the novel genre and autobiographical genre. Alain Robbe-Grillet profoundly marked his literary landscape of the last century, to the rhythm of an iconoclastic and innovative work which gave rise to multiple debates and criticisms*

Keywords: *new autobiography, autofiction, novel, identity, truth*

Dans le cadre d'une recherche comme la nôtre, nous pensons que le sujet sur le genre autobiographique qui relève d'une hybridité élevée, ayant une place à part parmi les genres littéraires, mérite notre attention. C'est la raison pour laquelle, dans ce travail, nous nous proposons de scruter le langage autobiographique et d'analyser ses fonctions dans les ouvrages de notre corpus. Si nous passons en revue les deux ouvrages inventoriés, deux grandes questions nous viennent à l'esprit : ces récits retracent-ils les événements de la vie de ces auteurs dans l'esprit de l'authenticité réclamée par l'autobiographie ? Ou représentent-ils des entreprises centrées sur un travail de construction et d'imagination de la part de leurs auteurs ? Nous espérons que les réponses à ces deux interrogations nous aideront à mieux comprendre le langage hautement hybride de l'autobiographie mise en place par ces auteurs.

Notre première considération concerne la constatation faite par Alain Robbe-Grillet quand il s'est voué à la tâche d'écrire une autobiographie : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. » dit-il au début du premier volet de son triptyque autobiographique. Nous sommes amenés ainsi à nous demander comment apparaît dans sa vision, la démarcation entre le registre factuel et celui fictionnel. Pour y voir plus clair, il vaut mieux regarder de plus près la manière de ces auteurs de créer un nouveau mode d'expression autobiographique pour leurs projets littéraires.

D'un côté, le langage autobiographique doit raconter la version exacte des faits passés, les données concrètes de l'histoire de vie de l'auteur et, d'autre côté, il peut être aux prises avec l'intention de l'auteur de se montrer sous son meilleur jour. S'agissant d'un caractère double, se pose ainsi la question de l'accès au langage autobiographique dans les ouvrages étudiés.

A partir de ces remarques, nous nous proposons d'analyser si le langage utilisé dans la nouvelle autobiographie est un mode nouveau de l'expression autobiographique.

Les bribes de souvenir et les traces d'une existence

Dans un contexte pragmatique, celui de la maison d'édition Seuil qui visait la présentation d'un *Robbe-Grillet par lui-même* pour la collection *Ecrivains de toujours*, prend naissance la volonté de rédiger un projet autobiographique. Le manuscrit de Robbe-Grillet dépasse les limites imposées par le format de cette série et voit le jour sous la forme de la trilogie autobiographique *Les Romanesques*. Il commence par la phrase « Si j'ai bonne mémoire », en tâchant de répondre à l'appel du souvenir sur lequel repose tout exercice autobiographique. Nous tenterons d'identifier dans le premier volet de cette entreprise,

plusieurs traces de l'existence réelle et du passe vécu de l'écrivain. Tout au long de ce volume, nous retrouvons des indications relatives au parcours littéraire d'Alain Robbe-Grillet, mais aussi à son existence en tant que cinéaste.

Certains évènements de la vie sont plus difficiles à remémorer, raison pour laquelle le bas âge par exemple, manque chez cet auteur. Nous pouvons en déduire que dans le cas de cette autobiographie romanesque, l'écrivain n'a pas l'intention de retracer l'histoire de toute sa vie, mais il compte se rapporter à son vécu, à sa mémoire. L'exemple avec les préparatifs pour les vacances qui sont une source de plaisir pour le jeune Alain est significatif :

« En plus des grandes vacances, elles d'été, que nous passions toujours à Kérangoff chez notre grand-mère maternelle (avec bientôt, pour de plus brefs intermèdes, des séjours à la mer dans une maison paysanne que la sœur aînée de maman avait aménagée près de Quiberon), nous avons commencé à prendre aussi des petites vacances d'hiver, dans le Jura, avec cette fois de vrais skis et tout l'équipement nécessaire, que nous préparions avec amour plusieurs semaines à l'avance ». (Alain Robbe-Grillet, 1984 : p.105)

La citation suivante dévoile les souvenirs de l'auteur sur le séjour passé en Allemagne dont il se souvient d'une affiche malgré le temps écoulé :

« Devant la gare de Nuremberg, il y avait un immense panneau peint de couleurs sombres qui représentait des scènes de crime et de folie (incendies, viols, assassinats, massacres etc.) sous une lumière d'apocalypse, avec cette légende en caractères gothiques : « La victoire, ou bien le chaos bolcheviste ! » (Alain Robbe-Grillet, 1984 : p.125)

Cela nous montre que les épisodes racontés sont vécus par l'auteur lui-même.

Il est important de souligner que chez cet auteur, le principe de son autobiographie vise les traces d'une vie, le côté factuel de celle-ci, mais aussi une personne qui est son double, le personnage Henri de Corinthe dont le lecteur a du mal à saisir le statut :

« Je me souviens de cette grande amie dont ma mère devait être amoureuse (ou bien l'inverse), qui était chirurgien-dentiste à Brest. Elle nous a toujours soignés, dans notre enfance, et son efficace douceur s'ajoutait au charme de l'appartement – pour nous très luxueux – où elle jouait La cathédrale engloutie sur un piano à queue en ébène. C'est elle qui m'a parlé de cette plaie bizarre qu'Henri de Corinthe portait au cou : deux petits trous rouges, espacés d'un centimètre environ, qu'elle avait surpris lors d'une opération à la gencive pour extraire une dent de sagesse ». (Alain Robbe-Grillet, 1984 : p.226)

Cette citation suffira à nous montrer que la déclaration du chirurgien concernant la plaie est une garantie de l'existence réelle de Corinthe. La plaie est d'ailleurs, un motif présent dans d'autres romans robbe-grilletiens. Au cas de cet écrivain, nous assistons à un entrecroisement du réel et du fictif, à un récit de vie et à la fiction d'une vie, perspective qui rejoint la vision doubrovskienne sur l'autofiction.

Les éléments du récit

Dans l'autobiographie traditionnelle, une règle essentielle exige que le personnage principal soit celui qui rédige l'histoire qu'il a vécue. Dans le cas de l'ouvrage autobiographique robbe-grilletien, nous retrouvons le personnage Henri de Corinthe qui détient le même rôle de personnage principal. Il s'agit d'un double de l'auteur qui écrit à son tour, des mémoires et participe à la même histoire amoureuse. Robbe-Grillet opte ainsi pour

l'exposition de sa vie réelle et pour l'invention de celle-ci à travers ce personnage mystérieux dont le lecteur ne peut pas conclure s'il a eu ou pas une existence concrète.

La citation suivante suffit à résumer le principe poétique de l'autobiographie de Robbe-Grillet :

*« Il y a quelque chose de troublant dans les souvenirs : ils constituent un tissu mouvant dont les fils innombrables se déplacent sans cesse pour se nouer, puis se dénouer, disparaître, resurgir et se renouer ensuite ailleurs, de mille et mille manières presque identiques ou soudain tout à fait neuves, combinaisons imprévues ou ressassantes, et former ainsi à chaque instant de nouvelles figures plus au moins semblables, plus au moins différentes, dont le nombre doit être pratiquement infini »***.** (Alain Robbe-Grillet, 1988 : p. 24)

Le côté réel des *Romanesques* est mis en question dès son titre et les doutes se multiplient tout au long de cette entreprise. A la différence de Rousseau par exemple, le nouvel autobiographe conçoit un espace autobiographique dans lequel il y a une circulation entre les éléments du registre réel et de celui fictionnel dans le sens d'un échange qui aboutit à un arrangement poétique étrange.

Dans cette entreprise romanesque où la chronologie des évènements est supprimée et la vérité des données concrètes est dégradée, l'écrivain vise la reconstruction de sa vie selon des règles opérant dans une fiction littéraire. De plus, la poétique de la relation qui prend naissance de ces jeux de l'autobiographie mentionnés ci-dessus (le dédoublement des personnages, le glissement d'identité, la permutation des éléments) représente un moyen qui oblige le lecteur à relativiser ses connaissances et à réviser ses jugements. D'ailleurs, tout le projet autobiographique proposant une interaction du réel et du fictif suivie d'une intervention réciproque dans une narration inédite, représente un exercice mental stimulant et d'envergure.

En 1987, Robbe-Grillet donne une conférence à l'Université de Constance pendant laquelle il fait des considérations sur le rapport entre nouveau roman et autobiographie. Nous retrouvons aussi cette mise en parallèle dans sa trilogie autobiographique :

*« Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur ? Ou bien, de façon plus précise – selon la proposition dûment étayée d'un étudiant – une « autobiographie consciente », c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et peut-être en un mot : consciente de son inconscience. Nous écrivons désormais, joyeux, sur les ruines »***.** (Alain Robbe-Grillet, 1994 : p.17)

La dernière phrase citée peut être envisagée sous un angle littéral et figuré en même temps. La destruction de la narration nous fait penser aux débris des temps de guerre. Faisant référence à l'esthétique de la ruine, la même phrase résume aussi les stratégies littéraires de l'auteur : la fragmentation et la destruction de la narration, le glissement de l'identité du personnage, l'entrecroisement des scènes et leur répétition, la circulation incessante entre des éléments réels et des éléments fictionnels. L'introduction d'un double de l'auteur, le personnage Henri de Corinthe et l'échange des identités piège encore plus le lecteur qui se trouve dans l'impossibilité d'identifier l'identité du sujet autobiographique.

La formule employée par Serge Doubrovsky pour la définition de ce nouveau discours autobiographique - « l'aventure du langage » qui remplace « le langage d'une aventure » - s'applique aussi au projet autobiographique d'Alain Robbe-Grillet.

Dans le cas de la nouvelle autobiographie, le langage doit exercer une fonction référentielle pour la présentation des données concrètes d'une part, et une fonction qui prenne en compte l'inclusion de deux registres (réel et fictif) et l'harmonisation de trois *je,* de l'autre. Le même Doubrovsky précise dans *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*: « Est 'je' qui dit 'je' », puisque ce *je* est une construction langagière.

BIBLIOGRAPHY :

1. BARTHES, Roland. « Le point sur Robbe-Grillet ? », Essais critiques, Paris, Seuil, 1981, [1964].
2. DOUBROVSKY, Serge, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 9.
3. GENETTE, Gérard. Fiction et diction, coll. « Poétique », Paris : Seuil, 1991.
4. LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France,* Paris : Armand Colin, 2003.
5. ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1961.
6. ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.

THE PORTRAIT OF A DANDY

Simona-Andreea Şova

PhD, „N. V. Karpen" College, Bacău

Abstract: *Dandyism was born in the high English society, just before 1815; it was, from the very beginning, an aesthetic and clothing fashion associated with an attitude of spirit and indiscretion. It was claimed from Brummel and Byron and it was assimilated fast in France, where it was seen in the elegance of count d'Orsay. It will become more aggressive with Musset and it will have aesthetic forms beginning with Baudelaire, through sensitivity and his poetic vision, before Barbey d'Aurevilly, who published a thesis about the history and the phisiology of the phenomenon (Du dandysme et de George Brummel, 1845). In the middle of a world without virtue or courage, Charles Baudelaire finds the way to isolate himself in the heroic finding of perfection, through art toward Beauty. This is how the artifice and make-up become very important to correct the flawed nature. That is way the artist, through artifice, will transform nature into a source of Beauty. Only by copying it will lead to works without any imagination.*

Keywords: *dandyism, decadence, poetic vision, beauty, artifice*

I. Introducere în istoria fenomenului

Dandy-ul e o fiinţă paradoxală: suficient de lucidă ca să ghicească vanitatea lumii şi pe cea a atitudinii ei, suficient de sigură de ea însăşi ca să facă opoziţie între o revendicare estetică, pe care o plasează sub semnul afectării, şi o societate ce-i refuză frumuseţii orice valoare. Dandismul se menţine în imoralismul şi afectarea decadenţilor, în individualismul şi detaşarea creatorului contemporan (Oscar Wilde şi Roger Nimier).

În 1845, Barbey d'Aurevilly a scris un studiu despre dandism şi despre George Brummel. Era un admirator al dandismului englez, îndrăgostit de panaşe şi de bătăi, dând astfel un breviar al dandismului, foarte necesar pentru a aprecia superioritatea lui Baudelaire. Dar Brummel s-a oprit la toaletă şi la îmbrăcăminte, spiritul lui limitându-se la cravate şi la veste. În ciuda indulgenţei admirative a lui Barbey, spiritul acestuia nu era decât impertinenţă rece: insolenţă în iubire şi umor, dublată de un respect foarte britanic al convenienţelor ce duc la o consacrare oficială în faţa snobilor. Nu iubeşte sportul – urăşte mişcarea care deranjează liniile şi tulbură armonia unei cravate şi a unei coafuri; dar nici studiul – cerebelul său specializat nu se va ridica mai sus de joben; este „un fel de păpuşă fără creier şi fără intestine". Deci Brummel se preocupă mai ales de eleganţă, dar nu oricum şi acest prinţ al savantelor „bucks" şi al rarisimelor „maccaronies", fără rival în materie de îmbrăcăminte, care conduce vanitatea până în pragul artei, dă măsura dandismului englez. E o formă de orgoliu care nu cere, poate, nici o foarte mare inteligenţă, nici o foarte mare imaginaţie, dar cere desigur multă îndemânare şi abilitate. Şi-a creat o legendă care l-a ridicat la simbolul dandy-ului.

Tot în Anglia, Contele de Orsay va reedita modalităţile, dezinvoltura şi impertinenţa lui Brummel. Va fi însă „o natură infinit mai complexă, mai amplă şi mai umană decât acest experiment englez... El va plăcea atât de natural şi de pasionat tuturor oamenilor". Datorită lui, încetul cu încetul, dandismul lui Brummel dobândeşte acea bunăvoinţă amabilă, acea inteligenţă de artist, pe care „Frumosul" nu l-a cunoscut niciodată şi prin care deschide într-un fel calea lui Baudelaire. Contele d'Orsay a fost seducătorul înnăscut. S-a îmbrăcat „à la

Brummel" dar îşi datorează succesul atât spiritului, cât şi nodului de la cravată. Barbey exclamă: „culmea artei dă mâna naturalului".

În Franţa, a urmat o caricatură a dandismului care ignoră gustul nuanţei şi care etalează, în timpul romantismului, injuriile unui tineret care trăieşte pentru „a trăi zgomotos", pentru că n-a pătruns esenţa dandismului. Eleganţii deceniului 1820-1830 aduc exuberanţă franceză, exaltată mai întâi cu maniile „troubadour", iar mai târziu dezlănţuite cu paradele unor „Jeunes Frances". Nu se preocupau de rafinament sau de convenienţe. Căutând neprevăzutul, dar evitând excentricitatea, respectau regula. Roger de Beauvoir îşi etala îmbrăcămintea albastră cu nasturi de aur, vesta de păr de capră galbenă, pantalonul gris-perle, bastonul de corn de rinocer. Un obişnuit al restaurantelor, strălucit povestitor, cavaler frumos, el seducea toate femeile „cu barba-i neagră, părul negru frizat de mâini abile, cu strălucirea surâsului şi privirea veselă". Chiar şi Musset, Chateaubriand, Stendhal sau Balzac au început să dea strălucire dandy-ului; Merimée fiind un dandy minuţios, elegant şi rece. Barbey d'Aurevilly însă s-a apropiat cel mai mult de Baudelaire prin încercările de spiritualizare ale dandy-ului.

II. Portretul unui dandy: Charles Baudelaire

II.1. Un dandy spiritual

Dar pentru Baudelaire dandismul nu este numai atitudine exterioară ca la ceilalţi; el îl modifică, îl transformă, îi dă măreţie, îl purifică înnobilându-l cu valenţe interioare importante, cu atitudini intime deosebite care, alături de atitudinile exterioare, face ca omul să se distingă de cei din jur şi se apropie de Erou sau de Sfânt. Baudelaire şi-a impus o originalitate care l-a propulsat deasupra tuturor rivalilor ce aspirau la gloria lui George Brummel, ca Roger de Beauvoir, Contele d'Orsay sau Barbey d'Aurevilly. Pe tărâmul moralei, dandysmul lui se înrudea cu stoicismul. În societate, adevăratul dandy trebuia să aibă repulsie faţă de vulgarităţile celor din jur, iar în viaţa estetică să fie un artist tot mai mult dornic de perfecţiune. În timpul lui, numai Barbey d'Aurevilly s-a apropiat cel mai mult de idealul de dandy pentru că nu numai că l-a studiat la maeştri şi l-a realizat în cele mai mici gesturi ale unei vieţi împăunate păstrându-i manierele şi eleganţele exterioare, dar l-a şi înnobilat şi purificat în contact cu sufletul său înflăcărat, pentru a-l conduce spre o nobleţe dezinteresată, sursă permanentă de neprevăzut.

Acest dandism superior a fost depăşit în limitele sale numai de Baudelaire , care a ştiut să se îmbrace cu un gust artistic foarte rafinat şi să aibă atitudini şi maniere unice izvorâte dintr-un intelectualism şi un spiritualism profund, dând lecţie de măsură şi de gust tuturor acelor dandy de profesie, de ocazie, dornici să ducă o viaţă delicioasă de huzur.

II.2. Cultul „ultimei străluciri de eroism în vremuri de decadenţă"

Dandismul lui Baudelaire îşi are originile în educaţia primită de la părinţi. De la tatăl său, fost preceptor într-o casă ducală, mare funcţionar, universitar şi „filosof", a moştenit politeţea rafinată, aproape rituală, a Vechiului Regim, parfumul secolului al XVIII-lea plutind prin multe dintre poemele sale. Mama sa, o englezoaică cultivată, care l-a învăţat limba engleză, i-a imprimat gustul rafinat al ţinutei exterioare şi respectabilitatea. Dar Baudelaire n-a putut să se facă dandy decât devenind liber, pentru că, propriu unui dandy e să trăiască independent; un dandy nu este nici fiu, nici soţ şi nici cetăţean, ci este el însuşi trăgând după el o mantie de orgoliu. Desigur, Baudelaire a învăţat frumuseţea acestui orgoliu la şcoala literaturii byroniene, se îmbrăca „à la Byron", sau „à la Goethe", „à la Molière", dar după idealul său de dandism, eleganţa materială nefiind decât un simbol al superiorităţii aristocratice a spiritului său. Nu e vorba, deci, de cultul eului şi al căutării cu orice preţ a originalităţii, ci „al ultimei străluciri de eroism în vremuri de decadenţă", de un adevărat

stoicism modern: „Un dandy poate fi un om blazat, poate fi un om suferind, dar în acest ultim caz, el va surâde la fel ca lacedemonianul sub muşcătura vulpii”.

Încă din 1840, Baudelaire se îmbrăca cu rafinament, iar dacă prefera haine negre pe ţesătură albă, dacă prefera cravata „sang de boeuf” şi mănuşile roz, era nu numai un sacrificiu la modă, ci o preocupare pentru distincţie. El îşi simplifică îmbrăcămintea, cu timpul ajungând să păstreze costumul negru şi gulerul şi manşetele de un alb imaculat şi cravata albă păstrând cochetăria chiar şi în adâncul mizeriei. Toaleta perfectă rezidă, în concepţia lui, în simplitate, demonstrând că dandismul nu este, aşa cum mulţi înclinau să creadă, „un gust exagerat al toaletei şi al eleganţei materiale”. Acestea trebuie să satisfacă gustul de frumos. În îmbrăcămintea lui Baudelaire nu poţi să nu urmăreşti linia elegantă, plină de graţie şi de supleţe care sugerează imobilitatea urmărită. Totul este măsură şi echilibru. Scopul dandismului este să ţintească Frumosul şi să nu bage în seamă pe cei mediocri prin „cultul pentru sine”, dominând chiar şi „căutarea Fericirii”, ascunzându-şi suferinţa sau deziluzia sub surâsul Lacedemonianului.

II.3. Exasperarea lui Courbet

Sub ţinuta studiată şi desăvârşită a lui Baudelaire, palpită o nobleţe morală rarisimă. Până în ultima clipă a vieţii, poetul a avut grijă să-şi păstreze o ţinută distinsă şi elegantă, chiar şi în momentele de mizerie şi de decădere fizică, dezvăluind constanta aspiraţie spre ideal, dar mai ales nevoia de independenţă. El va deveni mai mult decât Manfred al lui Byron, Faust al lui Goethe sau René al lui Chateaubriand, un erou romantic, pentru individualismul lui pesimist nu este produsul amar al orgoliului, al deziluziei, al tristeţii profunde, ci consecinţa logică, obiectivă, a cunoaşterii, rezultatul experienţelor, al suferinţelor, al sentimentelor foarte personale, dar mai ales, foarte personal exprimate. Astfel, dandismul lui Baudelaire, epurat prin suferinţă de romantismul byronian şi lărgit prin reflecţie, se desăvârşeşte în spiritualism, considerând sufletul nemuritor, deasupra naturii efemere, iar viaţa nefericită, drumul greu care duce la eternitate.

O forţă interioară va susţine acest dandy eroic care „implică o chintesenţă de caracter şi o inteligenţă subtilă a întregului mecanism moral al lumii”, având oroare de trivial şi sentimentul că viaţa spiritului cere o calitate sublimă. Pentru aceasta el îşi transforma masca. Courbet era exasperat: „nu ştiu cum să-i duc la capăt portretul lui Baudelaire pentru că în fiecare zi îşi schimbă figura”. Vrea să-i uimească pe cei din jur, dar nu ca Brummel, prin impertinenţă prostească, ci pentru a marca distanţa faţă de nătărăi şi de mediocri, pentru că, în concepţia lui, „un dandy poate să fie blazat sau un om suferind, dar niciodată un om vulgar”. I-am putea totuşi reproşa lui Baudelaire că nu este natural? Ar râde şi i-ar părea bine, pentru că naturalul este la îndemâna vulgarlui şi numai artificialul – creaţie a geniului – este privilegiul fiinţelor superioare. Dandismul nu înseamnă numai eleganţă şi curăţenie exterioară, ci şi curăţenie morală, „o igienă spirituală”, înseamnă superioritate şi eroism. Baudelaire este un sensibil, dar se vrea nepăsător şi nu consimte să fie emoţionat sau uimit, deci influenţat, pentru că în orice situaţie şi în orice moment el este în căutarea perfecţiunii morale. Numai astfel înţelegem de ce defineşte el dandismul ca „ultima strălucire de eroism în decadenţă”. Dandismul lui Baudelaire îl conduce pe poet, prin efort şi muncă, în pragul artei pure. Voluptatea aceasta de a se menţine în afara omenirii obişnuite prin perfecţiunea ţinutei vestimentare şi prin distincţia interioară, creează o voluptate mai înaltă care îşi are finalitatea în transa lirică. De aceea pentru poet viaţa lucrurilor banale ia un relief epic şi devine materie de Frumuseţe. Aceste impulsuri îl fac să lanseze un apel către artişti în „Salon de 1845”: „Eroismul vieţii moderne ne împresoară şi ne somează... numai acela va fi pictor, adevăratul pictor, care va şti să smulgă vieţii de azi aspectul ei epic şi să ne facă să vedem şi să înţelegem, prin culoare sau desen, cât de mari şi de poetici suntem, cu cravatele şi botinele noastre lustruite”.

Dacă Baudelaire se îmbracă în negru în contrast cu lenjeria de un alb strălucitor şi dacă uneşte rozul mănuşilor cu roşul cravatei, nu o face numai pentru a părea neobişnuit şi a-i uimi pe cei din jur, ci şi pentru a armoniza efecte de culori şi a se învălui în tonuri contrastante sau într-o gamă coloristică deosebit de rafinată. Fiind liber şi având bani, dandismul îl împinge să cumpere cărţi rare, să-şi decoreze apartamentul din hotelul Pimodan cu tablouri şi mobile vechi, cu gravuri celebre, pe care le va cumpăra de la speculantul Arondel, ce se afla la parterul hotelului, şi să se înconjoare de o societate aleasă.

BIBLIOGRAPHY:

1. Gheerbrant, Bernard, *Baudelaire, critique d'art. Curiosités esthétiques, poèmes, oeuvres diverses, lettres*, Paris, Club des Libraires de France, 1956.
2. Lipatti, Valentin, *Baudelaire răzvrătitul*, în „Valori franceze", E.S. 1959.
3. Mayne, Jonathan, *Baudelaire. Art in Paris: 1845 – 1862*, London, Phaidon Press, 1965.
4. Mayne, Jonathan, *Baudelaire. The Painter of Modern Life and Other Essays*, London, Phaidon Press, 1964.
5. Melançon, J.A., *Le spiritualisme de Baudelaire*, Thése, Université de Paris, 1962.
6. Peyre, Henri, *Baudelaire. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice – Hall, Inc, 1962.
7. Poulet, Georges, *Baudelaire*, în „ Etude sur le Temps humain", Plon, Paris, 1950.
8. Ruff, Marcel A., *Baudelaire*, Hatier, Paris, 1967.
9. Starkie, Enid, *Charles Baudelaire*, în „Encyclopedia Britannica", III, 1963.
10. Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltinbanque*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970.
11. Tabarant, A., *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, MF, 1963.

THE EMBODIMENT IN THE WRITINGS OF ALEXANDRU VLAD

Andreea-Corina Batori, PhD

Abstract: *Although the exploration of corporeality is perhaps not one of Alexandru Vlad's main preoccupation, this theme can be depicted in his writings in which the author does not rely on the structure of the text, on the aesthetic means, but on the experience captured through corporeality. Starting from the idea that the text itself represents a body - a living body, inhabited by real or imaginary characters, traversed by thoughts, experiences, feelings, marked by external or internal events - we discover its ways of embodiment: the embodiment of love, the embodiment of a failure, the embodiment of the rain or the embodiment of the author himself who is born once again through the text he writes, sometimes even becoming a character.*

Keywords: *body, experience, feeling, embodiment, living*

Afrimația lui Jean Paul Sartre conform căreia „Nu ești scriitor pentru că ai hotărât să spui unele lucruri, ci pentru că ai hotărât să le spui într-un anume fel” poate fi asociată universului literar al scriitorului Alexandru Vlad, o figură emblematică care nu și-a supus opera canoanelor optzeciste și nici celor existente anterior. Ne raportăm așadar la o scriitură care nu s-a lăsat alăturată „net și indubitabil unei anume direcții”[1], ci și-a continuat „netulburat drumul său propriu”[2]. Deși este amintit în rândul optzeciștilor de soi, al celor care și-au lăsat în mod indiscutabil amprenta asupra parcursului întreprins de literatură în peisajul românesc, Alexandru Vlad și-a impus propriul stil scriitoricesc și de aceea, drept urmare, așa cum subliniază Irina Petraș, „descrierea sa cu instrumente valabile pentru o anume secțiune din literatura vremii e mereu cu un rest mai mare decât în cazul celorlalte singurătăți ale generației sale”[3]. Cu o atenție fixată parcă obsesiv asupra obiectelor lumii, scriitorul creează totuși o altă realitate în care totul depinde de cuvânt, o lume inclusă „într-un ceremonial al rostirii pedant, prețios, cu o mișcare amplă și, paradoxal, firească”[4], o lume creată aici și acum prin „contemplare verbalizată”[5]. Lecturând creațiile lui Alexandru Vlad vom considera justificată afirmația Irinei Petraș care, pornind tocmai de la importanța cuvântului și de la modul în care acesta este valorificat de către tânărul contemporan de la vremea aceea, a remarcat că pentru el, „oricât de asemănătoare cu realitatea, literatura e altă lume”[6].

Întrucât am amintit anterior de cuvânt, ar fi interesant să descoperim de ce, raportându-se la proza lui Alexandru Vlad, Gheroghe Crăciun, îndreptat către meditația asupra limbajului, situează limbajul și corpul pe același palier, drept valori fixe, numindu-l pe primul dintre acestea chiar „o piele și nu un produs sintetic”[7]. Roland Barthes este unul dintre

[1] Irins Petraș, *Literatură română contemporană. O panoramă*, Editura Ideea Europeană, București, 2008, p. 962.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, p. 964.
[7] Gheorghe Crăciun, *Proza lui Alexandru Vlad: corp la pândă*, în „Observator Cultural”, Nr. 764, 19 Martie 2015.
Disponibil pe https://www.observatorcultural.ro/articol/proza-lui-alexandru-vlad-corp-la-pinda/, consultat în data de 25 august 2023.

teoreticienii care studiază problematica corporalității textului, pe care îl consideră nu mai puțin decât „lista deschisă a focurilor limbajului”[8]. Litera este considerată a fi trup, o formă de întrupare a ideilor, a gândurilor, a imaginaţiei, a trăirilor celui care o așază pe hârtie. Nu puțini au fost filosofii care au atribuit corpului un rol crucial de-a lungul timpului, ireductibil la cunoaşterea şi înţelegerea lumii, în timp ce în existențialism, poststructuralism sau antropologie, corpul este considerat cauza esenţială a activităţii creatoare a omului. Învestit cu o funcție textuală, corpul a devenit un reper pentru text – mai precis, textul a început, cu timpul, să fie abordat ca un tip de corp, considerat și de Barthes „o anagramă a omului”, „o formă omenească”[9]. Similar, Derrida consideră cuvântul ca fiind corpul neînsufleţit al vorbirii psihicului. Cu toate acestea textul își are propria simțire, întrucât autorul îl încarcă cu viață, cu trăire, îi conferă un sens, de multe ori incompatibil cu realitatea în care trăiește. Autorul încarcă corpusul textual psihic și nu îl scutește de sentiment, de emoție, de stare.

De altfel, Gheorghe Crăciun nota că „stările difuze ale conştiinţei sunt în proza lui Alexandru Vlad o expresie a corpului treaz. Prea multă atenţie acordată simţurilor tulbură spaţiul logocentric al intelectului – acesta pare să fie mesajul ascuns al planului moral imanent la care se raportează, în orice situaţie, viaţa personajelor”[10]. Teoreticianul remarcă o nepotrivire, „o neînțelegere originară” existentă între cele două „etaje” ale fiinţei, gândirea şi simţirea, considerând subconştientul „rezultatul informal al acestei rupturi”. În viziunea sa, scrisul încearcă să repare, să sudeze această ruptură, însă, paradoxal, constată că „la Alexandru Vlad nu există salvare prin scris.”[11]

Interesat mai mult de complexitatea psihologiei, decât de jocul unor convenții literare, Alexandru Vlad creează în proza sa o serie de personaje cu aspirații literare care citesc și comentează ceea ce citesc, pentru care literatura se înscrie în ritmul normal al existenței lor. Cartea devine adesea subiect de dialog sau punct de pornire într-o comunicare intelectuală, însă scriitorul nu se oprește aici, ci, spre deosebire de textualiști, cu a lor inginerie textuală, el deplasează accentul în narațiune dinspre autoreferențialitate spre viața interioară a individului, spre condiția lui de existență, spre ceea ce îi caracterizează și îi definește latura interioară. Același Ghorghe Crăciun observa că explorarea corporalităţii nu reprezintă în opera scriitorului aflat în discuție un scop în sine, „proza sa având înainte de toate o ţinută etică. Între dorinţa de conceptualizare a eticului şi caracterul tranzitoriu al comportamentului personajului aşezat sub lupă se joacă dramatismul reprezentării”[12]. Criticul remarcă în acest context un aspect esențial referitor la corp și anume că acesta intră în joc ca un element refulat: „Când apare în planul conştiinţei este irepresibil. Are statutul unui nucleu în jurul căruia se stratifică foliile conştiinţei.”[13] Despre ce corp este însă vorba?

„Prin intermediul corporalității sale, omul face din lume măsura propriei sale experiențe [...] corpul produce sens în mod constant...” afirma David Le Breton în opera sa *Antropologia corpului și modernitatea*[14]. Referindu-ne la corporalitate, este important să ne gândim dacă aceasta constituie o reprezentare a corpului în sine sau a trupului, înțeles în concepție husserliană. Husserl redefinește relația dintre corpul fizic și experiența trăită a trupului, evidențiind modul în care percepem și ne raportăm la propriul nostru corp, atât ca obiect fizic, cât și ca entitate subiectivă și interioară. Termenul de *Körper* descrie corpul ca

[8] Roland Barthes, *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*, Editura Cartier, Chișinău, 2006, p. 17.
[9] *Ibidem,* p. 18.
[10] Gheroghe Crăciun, *art. cit*
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*
[13] *Ibidem.*
[14] Davide Le Breton, *Antropologia corpului și modernitatea*, traducere din limba franceză de Liliana Rusu, Editura Cartier, Chișinău, 2009, p. 18.

obiect fizic, pe care îl putem percepe și analiza din exterior, ca pe un obiect al lumii materiale, în timp ce trupul, *Leib*, desemnează o experiență subiectivă, ca parte a sinelui, perceput „din interior" prin prisma conștiinței. Trupul este astfel o modalitate prin care ne percepem în lume și interacționăm cu ea. Husserl susține că trupul este baza oricărei percepții – prin el simțim, acționăm și experimentăm lumea. Această percepție directă a trupului trăit nu este o simplă conștientizare a corpului ca obiect (*Körper*), ci o experiență subiectivă profundă. Trupul trăit (*Leib*) este ceea ce face posibilă percepția fenomenologică a sinelui ca ființă vie și senzorială. În această concepție, trupul este singurul loc din care avem o perspectivă asupra lumii. Prin urmare, fenomenologia husserliană demonstrează că, deși avem un corp care poate fi analizat obiectiv, experiența noastră subiectivă nu poate fi redusă doar la dimensiunea materială a corpului. De pildă, mâna noastră ca *Leib* este aceea care simte, atinge și este vie, în timp ce mâna mea ca și *Körper* poate fi percepută din exterior ca o parte obiectivă, materială.

Pornind de la aceste concepții, Cristian Ciocan concluzionează că „propriul corp este vizibil, trupul însă, ca loc al simțirii, nu îl pot vedea, deoarece el este pur imanent și non-obiectivabil"[15]. Prin urmare, am putea spune că trupul devine expresia trăirii, a interiorității, în timp ce corpul poate fi perceput drept un înveliș extern, în forma lui materială. Trupul este cel care simte, orientându-ne spre dimensiunea subiectivă a experienței corporalității și nu spre cea obiectivă. De aceea, nici textul nu poate fi receptat drept un corp în forma lui pur materială, obiectivabilă, corporalitatea sa constând mai ales în ceea ce oglindește, adică în interioritate, prin interioritate înțelegând atât ideea de conștiință, de psihic, cât și cea de trăire, de sentiment. Acele „folii ale conștiinței" amintite de Gheorghe Crăciun, le putem regăsi și în profunzimea corpusului textual.

Afirmam anterior că, în situația lui Alexandru Vlad, scrisul nu reprezintă o cale de salvare, acest fapt datorându-se și ipostazei în care se auto-situează autorul, și anume aceea de narator care își judecă propriile creații pe care le recitește la un anumit interval de timp după ce au fost scrise. În volumul *Aripa grifonului* de pildă, naratorul își relecturează vechiul text și, neacceptând proza la persoana întâi, este necruțător cu sine. Virgil Podoabă nota că prozei lui Alexandru Vlad i se potrivește întocmai binecunoscuta alăturare de termeni atribuită creațiilor camilpetresciene - „câtă luciditate atâta dramă", personajele fiind angrenate într-o luptă atât pe planul conștiinței umane, cât și pe cel al conșiinței scrisului: „Deopotrivă la nivelul existențial și la acela al scrisului, experiențele lor revelatoare sunt experiențe ale conștiinței. Sau, oricum, aduse, atunci când au fost inhibate în subconștient, la nivelul acesteia. Pe lângă drama – sau doar problema – morală, întotdeauna subtil ascunsă și mocnită, a fiecărui personaj în parte, există la Alexandru Vlad și o dramă – sau doar o problemă – a scrierii. A scriiturii."[16] Confruntându-se cu un text scris în adolescență, naratorul (și sciitor totodată) din povestirea *Aripa grifonului* își judecă faptele din ipostaza de om și scrisul din ipostaza de autor. Satisfacția estetică oferită de vechiul text este aproape inexsitentă pentru scriitorul de acum, considerându-și propriile pasaje nule: „Nu pot nega aceste pasaje – conchide el după citirea câtorva pagini din textul juvenil – pentru motivul că memoria le recunoaște și le autentifică născând un conflict din care nu pot decât să recunosc incapacitatea mea de a literaturiza. Le citeam cu uimire și mirare înțelegând că aici pe hârtie nu aveau nicio forță, ca fluturii prinși cu ace pe fundul văruit al unei cutii, semănând cu micile vitrine ale lui Joseph Cornell. Unde dispărea puterea lor? Valoarea literară a acestor pasaje e aproape nulă și singura concluzie obiectivă ar fi lipsa mea de talent. [...] În primul rând, mă deranja că folosisem persoana întâi într-o povestire cu atât de multe personaje...."[17].

[15] Cristian Ciocan, *Întruchipări: studiu de fenomenologie a corporalității*, Editura Humanitas, București, 2013, pp. 46-48.
[16] Virgil Podoabă, *Anatomia frigului (o analiză monstruoasă)*, Editura Ecco, Cluj-Napoca, 2003, p. 14.
[17] Alexandru Vlad, *Aripa grifonului: povestiri*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 53.

Putem constata tendința lui Alexandru Vlad de a se desprinde de trăsăturile prozei textualiste, însă scrierile sale continuă să aibă aspectul unor mărturii. În acest sens, este semnificativă afirmația lui Gheorghe Crăciun care resimte scriitura lui Alexandru Vlad ca fiind una resemnată, având „transparenţa parţială a unui geam aburit", întrucât „oricât de neutre și obiective ar fi ele, prozele autorului par să tânjească neslăbit după statutul unei mărturii"[18]. Mai mult, același critic adaugă ideea că „oricât de mult şi-ar şlefui textele, Alexandru Vlad nu înţelege să facă acest lucru din respect faţă de literatură. Mai degrabă e vorba despre respectul faţă de viaţă, faţă de fiinţă şi încercările existenţiale ale subiectului uman."[19] Cu toate acestea, interesul acordat vieții personajelor, felului în care acestea gândesc și simt sau percep realitatea și o trec prin filtrul interior reprezintă o notă de inedit prin care autorul se desprinde din rândul canoanelor textualiste.

Paradoxal, regăsim în proza sa valorificarea jurnalului. În același volum, naratorul din povestirea *Nordul* păstrează un jurnal și este împins către dorința de a-l citi, scrierea încheindu-se chiar cu o definiție a acestui tip de „manifestare" textuală: „sunt jurnale în care cel ce scrie se prinde în filigran, act de orgoliu ca și încercarea sinucigașilor, încercare paradoxală de a se prinde de adevăr a celui care minte, act de narcisism..."[20]. Și jurnalul lui Boldisar, personajul principal al povestirii *Vara transilvană*, din același volum, este unul nemilos, în care el notează tot ceea ce i se întâmplă, mai aproape sau mai departe de adevăr, percepând jurnalul drept un mijloc de dedublare, „o simplificare prin sciziune și o regăsire"[21]. De ce autoflagelare și nu (auto)salvare? Deoarece textul constituie mai degrabă un îndreptar moral, proza reprezentând pentru autor o valoare etică, și abia mai apoi una estetică, din punctul de vedere al explorării mijloacelor artistice. Dacă ar fi să ne întrebăm de ce a ales Alexandru Vlad includerea jurnalului în scrierile sale, am putea remarca că acesta constituie expresia intimității, un aspect atât de strâns legat de corporalitate. Nu ne referim doar la „corpul" jurnalului, ci și la corpul celui care l-a scris, la acel „corp interior", sediu al diverselor gânduri, trăiri și sentimente. Cu riscul de a se apropia de narcisism, cel care scrie jurnalul se dezbracă pe sine de tot ceea ce a trăit, își dezvăluie goliciunea corporală și o transpune în text. Eul continuă să trăiască în și prin text. Corpul său devine corpul textului. Obiectivitatea „chinuie", macină ființa „pentru că în acord cu oamenii ea te poate duce la greșeală, greșeală legitimă, dar nu îndreptățită"[22]. Jurnalul și obiectivitatea se situează oarecum la poli opuși, acest tip de scriitură găsindu-și adevărata manifestare în subiectivitate. Obiectivitatea nu va putea niciodată surprinde trăirea în punctul în care reușește subiectivitatea să facă acest lucru. A scrie un jurnal înseamnă a fi subiectiv, căci fiind vorba de eu, de propria persoană, de propriul trup, de propria simțire devine imposibilă receptarea obiectivă a lumii. Scriitorul situează astfel existența personajului pe o treaptă superioară în ierarhia importanței elementelor care alcătuiesc narațiunea. Eugen Simion afirma în acest sens că opera lui Alexandru Vlad depășește perimetrul prozei textualiste, întrucât, deși având „un personaj care ține un jurnal, o relatare la persoana întâi sau din unghiul unui martor care este și personajul central al narațiunii, un scriitor (același personaj-narator) care, în chip fatal, meditează la ceea ce scrie și o proză care se compune pe măsură ce este trăită"[23], proza sa merge spre „esențele umanului"[24].

Nu putem discuta despre corporalitate fără să amintim de tema erosului, proza lui Alexandru Vlad fiind de o profunzime aparte când atinge această zonă. Corpul, ca „domiciliu

[18] Gheroghe Crăciun, *art. cit.*
[19] *Ibidem.*
[20] Alexandru Vlad, *Aripa grifonului: povestiri,* ed. cit., p. 54.
[21] *Ibidem*, p. 73.
[22] *Ibidem.*
[23] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Volumul IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 609.
[24] *Ibidem*.

simbolic al sinelui profund, faţa întoarsă spre lume a unei intimităţi care se descrie şi se recompune ca memorie și autenticitate”[25], resimte, în câteva dintre scrierile autorului, iubirea *in absentia* – numai după dispariția sa femeia acaparează existența personajelor masculine, punând stăpânire pe memoria acestora. Este vorba de Ioana, un personaj enigmatic, care apare în mai multe povestiri și care dispare în circumstanțe obscure. Prin intermediul acestei imagini feminine, Alexandru Vlad întrupează o Euridice pe care bărbatul încearcă fără vreo șansă să o readucă la viață, acest „eveniment” fiind posibil doar în lumea creată în sfera amintirii. Criticul literar Eugen Simion surprinde faptul că în romanul *Frigul verii* se vorbește „chiar de o «dragoste orfică» și simbolul ei nu poate fi decât această fată surprinzătoare [...] simbolul din adânc al povestirilor, un arhetip în preajma căruia niște tineri cinici și neglijenți devin gravi și puri, mai aproape de esența lor”[26]. Definițiile atribuite iubirii alcătuiesc pasaje deosebite: „Dragostea este un flux entropic în care mereu vrem mai mult sau ea vrea mereu mai mult și ne trebuie puterea să-i dăm. Și asta pentru că dragostea e întâlnirea dintre speranță și certitudine în acest ciudat raport: nu o certitudine ne face fericiți, cât o suprapunere cu speranța.”[27] Celelalte povești de iubire nu ating parcă aceeași profunzime, bucuriile trupului nefiind altcumva decât pasagere (atât cele ale corpului „fizic”, „anatomic”, cât și cele ale trupului înțeles ca împlinire sufletească sau de orice altă natură, alta decât erotică).

Un alt fel de întrupare este redată prin intermediul unui simbol care „dezvăluie caracterul parabolic și structura personajului”[28], grifonul. În povestirea *Aripa grifonului* regăsim următoarea mărturisire: „Știi cum îmi închipui acest grifon? O pasăre care nu poate să zboare, rară și singuratică, ieșind din frunzișuri uscate toamna și cufundându-se în ierburi, semănând spaimă și nedumerire printre celelalte, fiind în același timp disprețuită și ușor de ocolit [...] Totul ar fi o parabolă, un echilibru primejdios din care eroul lipsit de voință nu poate ieși, condamnat la mediocritate și conștiință de sine, pentru că fiecărei calități îi lipsește șansa de-a fi primordială.”[29] În mitologie, grifonul desemnează o pasăre fabuloasă, cu cioc și aripi de vultur, însă cu trup de leu. Trupul nu mai simbolizează însă puterea în povestirea menționată, fiind mai mult partea care amintește constant de natura umană, mundană, de ceea ce leagă omul de pământ, iar aripile, simbolul zborului, al înălțării spre celest, al unui ideal ce se dorește a fi atins, nu mai înalță fiindcă pasărea aceasta „nu poate să zboare”, de unde și posibila întrebuințare a substantivului cu forma lui de singular. O singură aripă nu îi este suficientă înălțării, în timp ce trupul de carne rămâne doar o condamnare a cufundării în teluric, în cotidian. Corpul devine aici un soi de carcasă, un înveliș străin și greu de înțeles, o metaforă a incapacității de a trăi în deplină armonie cu sinele, o expresie a limitării existențiale.

Putem discuta oare însă și de o absență a corporalității, în înțelesul propriu al termenului? În romanul *Ploile amare*, apa șterge orice contur, totul se estompează, se transformă în lichid, chiar și existența oamenilor cuprinși de nevroze: „Și câte nevroze nu dezvoltaseră cu toții, încât numai semăna aproape nimeni cu cel care fusese înainte”[30]. Ulițele sunt pustii, iar omul devine captivul ploii: „De obicei lua celălalt drum, prin dreapta, și de data aceasta se abătea intenționat de la rutina pe care singur și-o formase. Nimeni nu se hazarda în aceste zile peste câmpuri. Lumea se ascundea în case, de parcă nu și0ar fi dat seama că, înconjurate de ape, tocmai acestea deveneau șiste capcane și dacă apele ar fi

[25] Simona Sora, *Regăsirea intimităţii. Corpul în proza românească interbelică şi postdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 75.
[26] Eugen Simion, *Op. cit.*, pp. 607-608.
[27] Alexandru Vlad, *Aripa grifonului: povestiri*, ed. cit., p. 158.
[28] Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 603.
[29] Alexandru Vlad, *Aripa grifonului* ed. cit., p. 148.
[30] Alexandru Vlad, *Ploile amare:roman*, Editura Charmides, Bistrița, 2011, p. 17.

crescut brusc în timpul nopții ar fi fost prinși acolo ca niște șobolani."[31] Totul se pierde în hegemonia apei: „Supraviețuind într-o băltoacă enormă, satul părea pur și simplu o insulă [...] Nu te copleșea atât de mult prezența ploii, cât absența definitivă a lucrurilor care fuseseră întotdeauna acolo: drumuri, poteci, tufișuri, stâlpi, căpițe de fân, garduri. Toate lipseau de parcă le-ar fi anulat cineva, cineva atotputernic, cu o cârpă muiată în gri (în culoarea fumului). Faptul că lipsea și linia orizontului, pierdută într-o ceață alburie, făcea ca lumea aceasta mică să pară nesfârșită."[32] Într-un peisaj aproape bacovian, cea care pare a „prinde" corporalitate este ploaia însăși. Aceasta cuprinde întreaga materie și îi conferă propria formă, anulând orice contur binecunoscut. În mod evident, ploaia reprezintă un laitmotiv pentru a descrie o întreagă existență aflată în declin, fapt sugerat și de mottoul care deschide romanul – „Întotdeauna lucrurile oglindite în ape tulburi prind din culoarea a ceea ce tulbură apa". Apa ia în stăpânire ființa și tot ceea ce o înconjoară, impunându-și ireversibil propriile reguli. Pare a fi o luptă între om și apă: pe măsură ce omul își pierde din corporalitate, apa o câștigă, devenind un soi de personaj omniprezent.

Deși explorarea corporalității nu reprezintă poate unul din scopurile principale ale lui Alexandru Vlad, această temă se regăsește în proza sa în care, așa cum am putut observa, scriitorul nu mizează pe mijloacele estetice și de construcție a textului, ci pe trăirea surprinsă în corporalitatea sa. Dacă textul reprezintă în sine un corp – un corp viu, locuit de personaje reale sau imaginare, traversat de gânduri, trăiri, sentimente, marcat de evenimente exterioare sau lăuntrice – el va accepta și alte moduri de întrupare, întruparea iubirii, întruparea unui eșec, întruparea ploii sau întruparea autorului însuși care se naște încă o dată prin textul pe care îl scrie, devenind uneori chiar și personaj. La Alexandru Vlad, corporalitatea nu reprezintă doar însușirea de a avea un corp, cel din urmă termen înclinând prea mult balanța înspre ideea de materialitate. Nu este vorba de acel corp văzut din exterior, ci de trupul privit din interior. Totul capătă suflu căci trupul devine un loc al simțirii, iar corporalității îi revin alte dimensiuni. Talentul lui Alexandru Vlad este, și prin prisma aspectelor studiate pe parcursul lucrării, indiscutabil, dovedindu-și acea „gândire artistică proprie, articulată și subtilă, ca și un stil scriptural deja constituit, pregnant și inconfundabil"[33].

BIBLIOGRAPHY:

1. Vlad, Alexandru, *Aripa grifonului: povestiri*, Editura Cartea Românească, București, 1980;
2. Vlad, Alexandru, *Drumul spre polul sud*, Editura Cartea Românească, București, 1985;
3. Vlad, Alexandru, *Ploile amare:roman*, Editura Charmides, Bistrița, 2011.
4. Barthes, Roland, *Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecția*, Editura Cartier, Chișinău, 2006;
5. Ciocan, Cristian, *Întruchipări: studiu de fenomenologie a corporalității*, Editura Humanitas, București, 2013;
6. Crăciun, Gheorghe, *Proza lui Alexandru Vlad: corp la pândă*, în „Observator Cultural", Nr. 764, 19 Martie 2015;
7. Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, trad. din lb. franceză de Liliana Rusu, Editura Cartier, Chișinău, 2009;
8. Muşat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002;

[31] *Ibidem*, p. 25
[32] *Ibidem*, pp. 25-26.
[33] Virgil Podoabă, *Op. cit.*, p. 13.

9. Petraș, Irina, *Literatura română contemporană: secțiuni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1994;
10. Petraș, Irina, *Literatură română contemporană. O panoramă,* Editura Ideea Europeană, București, 2008. ;
11. Podoabă, Virgil, *Anatomia frigului (o analiză monstruoasă),* Editura Ecco, Cluj-Napoca, 2003. ;
12. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989;
13. Sora, Simona, *Regăsirea intimităţii. Corpul în proza românească interbelică şi postdecembristă,* Editura Cartea Românească, București, 2008.

PHILOSOPHICAL VALUES OF LOVE – A.S. PUSHKIN AND THE NOVEL IN VERSE ''EUGENE ONEGIN''

Costin-Cristian Chivu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract: *In this article, we aim to demonstrate that love, as a theme found in the great works of literature and philosophy, is what one wishes to know and believe about it: that the ideal love and the passion that fulfills it both exist; that love frees man from solitude; that, once restored, we find in love the perfection in which we live until the end and even beyond it. The actuality and universality of love spring from the fact that love saves itself (sacrifice) and also saves us (communion), a double hypostasis which we find developed in Aleksandr Pushkin's whole literary oeuvre and especially in the novel in verse,* Eugene Onegin.

Keywords: *Pushkin, love, sacrifice, communion, romanticism*

Tema iubirii este o temă seducătoare, prin faptul că rămâne o mare problemă existențială. Teoriile despre sentimentul iubirii s-au construit, de-a lungul vremii, filosofic. În lumea antică, ne întâlnim cu Platon și cu stoicii, în Evul Mediu cu Sf. Toma din Aquino și cu arabii, în secolul al XVII-lea cu Descartes (teoria pasiunilor), apoi cu Spinoza și, în ultimele două veacuri, cu Scheler, Ortega y Gasset ș.a.m.d.

La André-Comte Sponville, iubirea este analizată ca fiind : *''alfa și omega pentru orice virtute''*[1]. Mai mult decât atât, iubirea este : *''o virtute ce nu se comandă*, cum credea Immanuel Kant, *pentru că ea însăşi comandă.''*.[2]Ea aparține sentimentului, iar nu voinței, depășește constrângerile de orice fel, fiind liberă, spontană, bucuroasă, anterioară moralei pentru că prin ea aflăm despre morală, care nu ne poate propune ceva mai bun. Dacă există iubire, celelalte virtuți apar spontan, ele fiind necesare când iubirea lipsește. Iar Sf. Apostol Pavel spune, în *Epistola întâia către Corinteni*: *,,Şi de aş împărţi toată avuţia mea şi de aş da trupul meu ca să fie ars, iar dragoste nu am, nimic nu-mi foloseşte''*[3]. Iubirea înseamnă credință, nădejde, răbdare, bunăvoință, iertare, compasiune, generozitate, fidelitate, simplitate și puritate, tot ceea ce îi este de folos omului pentru a trăi fericit în comuniune cu semenii săi (motivul *iubirii-comuniune*)

Sf. Toma din Aquino (*''Summa Theologiae''*) vorbește despre perfecțiunea iubirii lui Dumnezeu pentru oameni, inaccesibilă omului, însă nu un motiv de a renunța la ea, căci această iubire este totuși la nivelul posibilităților omului, acesta din urmă fiind o infinitate de posibilități[4]

Puțini sunt cei care pot înțelege că frumosul este de fapt interior, și mai puțini cei care, crezând în nemurirea sufletului, prețuiesc frumusețea sufletească. Pe pământ, poate, acest lucru este cu neputință, dar Platon ne spune că există promisiunea și speranța că, parcurgând treptele desăvârșirii, putem contempla frumusețea adevărată, cândva, *,,acolo''*.

[1] Comte-Sponville, André, *Mic tratat al marilor virtuți*, București, Editura Univers, 1998, p. 248
[2] Ibidem, p. 316
[3] *Epistola Întâi către Corinteni*, Capitolul 13, Apud Sponville, André, *Mic tratat al marilor virtuți*, București, Editura Univers, 1998, p. 317
[4] Ibidem, p. 319

Trebuie doar să credem în ele, că există, și în noi, că putem, prin înălțarea spiritului spre iubire, prin depășirea stadiilor iubirii omenești: iubirea pentru trupuri (*eros*), iubirea pentru prieteni (*philia*), până la iubirea perfectă, universală, dezinteresată, identificată în Dumnezeu (*agapé* – o iubire și pentru dușmani, și pentru străini, o iubire care contrazice și chiar ofensează bunul simț).[5] Pavese spune că omul va ști că este iubit, atunci când poate să-și arate slăbiciunile, fără a se teme că celălalt sau ceilalți vor profita de ele.[6]

Iubirea este izvorul oricărei valori. Când iubim pe cineva, îl înnobilăm, îl considerăm bun pentru că altfel nu l-am dori. Așa ne iubește Dumnezeu pe noi, cu o iubire perfectă, așa cum suntem, iar aceasta ne dă valoare.

Jose Ortega y Gasset analizează iubirea ca fiind sentimentul cel mai fecund și simbolul oricărei fecundități, deoarece din iubire iau naștere dorințele, gândurile, voința. Ca și Alain, filosoful spaniol consideră că în iubirea persoana iese din sine către altceva, către altcineva.[7]

La început, iubirea seamănă cu dorința care o stârnește. Iubirea însă, spre deosebire de dorință, merge în sens invers, fiind în drum spre obiectul ei, se deosebește de gândire sau voință care se produc fulgerător, fiind un proces sufletesc continuu. Iubirea învăluie obiectul într-o atmosferă favorabilă, ba, mai mult, se unește cu obiectul într-o conviețuire simbolică (*iubirea-comuniune*). Sufletul omului care iubește se dilată, distanțele nu mai există, el se străduiește să-și afirme iubirea, să o facă să existe și nu admite absența obiectului iubirii lui.[8]

Analizând iubirea la Stendhal, Ortega y Gasset găsește la acesta o teorie vizionară a iubirii, numită teoria *''cristalizării''*. Vizionară pentru că falsifică realul, idealistă pentru că face din obiectul exterior o simplă proiecție a subiectului, pesimistă pentru că vrea să demonstreze că ceea ce considerăm normalitate a spiritului este caz de anormalitate.[9]

Abel Bonnard, în *„Viața amoroasă a lui Stendhal''*, remarcă cum că Stendhal crede că iubirea *„se face''* și *„se sfârșește''*, ceea ce reprezintă de fapt atribute ale pseudo-iubirilor. Pentru Stendhal, esențială pentru iubire este consumarea ei, or, o dragoste deplină nu poate muri, calitatea ei rămâne, este o conviețuire de tip ontologic cu persoana iubită, deci o formă a iubirii-comuniune. Teoria cristalizării a lui Stendhal se bazează pe faptul că, în iubire, este necesar să ne imaginăm perfecțiuni care se suprapun peste imaginea reală a persoanei, acoperind-o cu multiple desăvârșiri posibile, fapt ce arată mai degrabă eșecul iubirii, deziluzia, jertfa celui ce iubește.[10]

Ortega y Gasset este de părere că ființa iubită nu trebuie să fie integral perfectă, pentru că omul apreciază perfecțiunea nu ca pe ceva mai bun decât tot restul, ci ca excelare care îndeamnă la unirea cu persoana care o posedă. Dragostea sexuală autentică este entuziasm pentru trupul și sufletul altei ființe, culminând cu dorința de a avea copii, în copii prelungindu-se și afirmându-se perfecțiunile iubiților, acum părinți. Îndrăgostirea presupune atenția ca fenomen psihic, care iluminează viața sufletească și spirituală, făcând-o conștientă. Forțele psihice se focalizează pe ființa iubită, existența capătă un fals aspect de intensitate și înzestrează obiectul favorit cu calități deosebite, obiectul iubit devenind tot mai real. Acest lucru se întâmplă și în cazul misticilor care vorbesc despre faptul că Dumnezeu le apare ca fiind prezent, căci, prin rugăciune și meditație, Dumnezeu nu mai dispare din câmpul mental, la fel se întâmplă la savantul care se gândește ani de-a rândul la o problemă (a se vedea cazul

[5] Cf. Comte-Sponville, André, *Mic tratat al marilor virtuți*, București, Editura Univers, 1998
[6] Ibidem, p. 304
[7] Cf. Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor (Obras Completas Tomo V [1933-1941])*, Madrid, Revista de Occidente, 1964
[8] Ibidem, p. 558
[9] Ibidem, p. 573
[10] Ibidem, p. 568

lui Newton), la fel la romancierul preocupat de personajul său. Obiectul iubirii, deci, confiscă lumea întreagă.[11]

Dacă este adevărat că iubirea, în calitatea ei de *„sentiment moral-estetic funciar, opus egoismului''*[12] a generat interpretări și teorii filosofice deopotrivă, nu este mai puțin adevărat că același sentiment a servit drept premisă meditativă fecundă celor mai reputați scriitori ai lumii, care, prin operele lor, anonime sau publicate sub nume, au contribuit, într-un fel sau în altul la includerea, în tezaurul tematic universal, a iubirii. Permanența temei iubirii, lesne sesizabilă dacă este să facem o trecere prin peisajul literar mondial de la *„Epopeea lui Ghilgameș''* până la, bunăoară, *„Leoaică tânără, iubirea''*, de Nichita Stănescu, ne apare ca un temei în plus pentru considerarea acestei teme ca una mereu fascinantă, capabilă să exprime cele mai profunde căutari ale spiritului omenesc, căutări fără rezultate care să poată fi socotite vrednice de a fi trecute într-un rețetar, ce ar servi vreunui îndrăgostit. Iubirea rămâne o experiență pur personală, o adâncă trăire, cel mai nobil și totodată cel mai desăvârșit sentiment, abordat în arta literară din multiple unghiuri interpretative și „tradus'' în trei ipostaze majore: iubirea ca inițiere, iubirea ca pasiune și iubirea tragică.

Cea dintâi ipostază a iubirii este de sorginte arhaică, iubirea fiind apreciată ca o forță ce se manifestă pe fondul unei lucrări supranaturale, străbătută de ezoterism. Această reflecție asupra iubirii se regăsește într-unul dintre miturile esențiale ale umanității și ale culturii autohtone: mitul erotic al zburătorului (*„figură erotică (...), închipuită ca un tânăr, frumos și înfocat bărbat brun care vine în zbor noaptea, intrând pe fereastră sau pe horn la fetele pubere (...) și chinuindu-le cu sărutările și cu dragostea lui''*[13]). Acest mit își află corespondentul în superstițiile populare și se pretează mai curând unei *„lecturi''* psihanalitice (având în vedere raritatea citărilor folclorice de zburător feminin (Ibidem), decât interpretărilor venite din partea unor cercetători de talia lui Dimitrie Cantemir sau G. Călinescu. Drept mărturii grăitoare ale influenței acestui mit asupra literaturii noastre citâm poemul *''Zburătorul''*, scris de Ion Heliade Rădulescu, ce constituie nu *„o simplă transpunere directă a unor credințe și ritmuri folclorice, nici măcar o preluare a mentalității, a psihologiei concret populare, ci o magistrală transfigurare artistică a unor date furnizate de mitologia populară și de însuși folclorul nostru''*[14]), precum și memorabilele poeme eminesciene *„Călin (file din poveste)''* și, mai cu seamă, *„Luceafărul''*, în care problematica filosofică stă laolaltă cu rezonanța autobiografică.

Iubirea ca pasiune, cea de-a doua ipostază, aduce cu sine triumful exaltării, al sentimentului trăit pătimaș, dincolo de orice piedică lumească, însoțit întotdeauna de o ruptură sufletească, tentat de moarte. Aceste raporturi complexe sunt rezumate sugestiv în literatură, mitologie și chiar și în psihologia modernă, prin intermediul bine-cunoscutei dihotomii freudiene Eros-Thanatos, făcând uz de figuri mitologice (ajunse, cu trecerea timpului, simboluri) și excelent exploatată de modelul psihanalist ca o confruntare ireductibilă între pulsiunile sexuale, de autoconservare și pulsiunea mortală (*Todestrieb*). Aceeași confruntare, în fapt, interdependență și determinare reciprocă, se traduce, în operele literare de răsunet, printr-o poveste de dragoste sortită *„morții''* și situată inevitabil sub zodia tragicului. Un caz grăitor este iubirea dintre cei doi condamnați ai soartei, filosoful medieval Abelard și nepoata canonicului Fulbert, Héloïse, iubire imortalizată în *„Historia calamitatum''*.

[11] Ibidem, p. 578
[12] Chețan, Octavian, Sommer, Radu (coord.), *Dicționar de filozofie*, București, Editura Politică, 1978, p. 373
[13] Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1994, p. 689
[14] Heliade-Rădulescu, Ion, *Versuri (cu prefață și tabel cronologic de Mircea Anghelescu)*, București, Editura Minerva, 1986, p. XXII

Cea din urmă ipostază a sentimentului iubirii ar putea fi, credem, înrădăcinată în iubirea-pasiune, pe care însă o depășește, ridicând-o la rangul de simbol, fiindcă iubirea este adesea prețuită mai ales după chinurile și suferințele prin care trec îndrăgostiții. Aceasta este iubirea tragică, jertfelnică, regăsită emblematic în legenda medievală *„Tristan și Isolda''*, răspândită în multiple variante, fie ele mai duioase sau mai dure[15], precum și în *„Romeo și Julieta''*, de William Shakespeare, tragedie inspirată de o veche legendă veroneză, care a impus povestea de dragoste ca mobil al desfășurării acțiunii dramatice[16] și care a inspirat prin figurile, devenite arhetipale, ale celor doi protagoniști și prin atemporalitatea subiectului realizări monumentale, atât în domeniul teatrului, cât și în cel cinematografic.

Toate viziunile despre iubire întâlnite până acum converg către ideea comună, conform căreia iubirea este sentimentul care-l înalță cel mai mult pe om deasupra condiției sale, condiție aflată sub semnul temporalității, pentru că îndrăgostiții, pasionalii și cei care mor din dragoste au cu toții speranța reîntâlnirii într-o altă viață, unde dragostea lor va fi nemuritoare, absolută, perfectă.

Nicio discuție despre iubire, dacă se dorește a fi pe deplin înțeleasă, nu poate fi considerată completă dacă face abstracție de curentul literar al romantismului. Mișcare literară și *„stare de spirit''* care *„începe să se manifeste în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea în Anglia și Germania, apoi se răspândește în restul Europei''*[17], romantismul, cu al său cult al sensibilității asupra raționalului, cu preeminența pe care o acordă oniricului, fabulosului, misteriosului, cu antiteza sa trecut ideal-prezent respingător, are la bază elemente aparținând curentelor filosofice care au marcat epoca. Ne referim aici, cu precădere, la pesimismul de fond (preluat creator, bunăoară, de bardul național Eminescu din sursă schopenhaueriană) și la ipostaza geniului (figură inadaptabilă, nefericită, strivită de criteriile mercantile ale unei lumi prozaice sau brutale)[18]. Pe fundalul ideologic (marcat de concepții metafizice contradictorii) și istoric (dat, în principal, de războaiele napoleoniene) tipic romantismului se manifestă creatori de geniu, ce dau măsura propriului talent în scrieri, tablouri, compoziții muzicale ajunse în panteonul culturii universale. Dintre acești făuritori de artă, menționăm pe Schumann, Berlioz, Chopin, Brahms sau Ceaikovski în muzică, pe Caspar David Friedrich, Delacroix sau Turner în artele vizuale și, în literatură, pe Bolintineanu, Eminescu, Goethe, Stendhal, Alfred de Vigny, Lermontov și Pușkin.

Acest din urmă exponent, pe care Gogol îl numea *„un fenomen excepțional și poate unica afirmare a spiritului rusesc''* s-a impus ca expresie a geniului creator al neamului rus, aparținând generației *„care s-a nutrit cu iluziile unei inerente înnoiri binefăcătoare a vieții rusești, ca urmare a victoriei repurtate într-un război popular''*[19]. Dezamăgit, a avut totuși încredere în viitorul luminos al țării și al poporului său. Deschizător de drumuri și inovator deopotrivă, Pușkin apelează la virtuțile limbii ruse, izbutind să anime idealurile și să reînvie credințele, setea de libertate a poporului care l-a zămislit.

Debutul creației pușkiniene, ca și primul succes la public, sunt aduse de anul 1814, an în care Pușkin, licean fiind, recită poezia *„Amintiri din Țarskoe Selo''* în fața lui Gavrila Derjavin (cel mai mare poet al perioadei), prevestindu-și parcă destinul glorios. La terminarea liceului (1817), Pușkin era deja cunoscut și apreciat în cercurile literare. Funcționar la Colegiul pentru afaceri externe din Petersburg, îmbină armonios distracțiile mondene și discuțiile literare și politice. În această perioadă (1817-1820) se conturează trăsături

[15] Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1994, p. 638
[16] Cf. Levenson, Jill L. (coord.), *Romeo and Juliet*, Manchester, Manchester University Press, 1987
[17] Marin, Mihaela, Nedelcu, Carmen, *Dicționar de termeni literari,* București, Editura ALL Educațional, 2007, p. 315
[18] Cf. Călin, Vera, *Romantismul*, București, Editura Univers, 1970
[19] Novicov, Mihail, *Scriitori ruși*, București, Editura Univers, 1972, p. 8

dominante ale gândirii sale, ce se vor reflecta în creația sa: umanismul, dragostea pentru viață și libertate, interesul pentru folclor și pentru legenda populară.

Perioada 1820-1824 este cea care declanșează dezvăluirea, cu intensitate, a sufletului poporului rus și cea în care Pușkin promovează romantismul într-un mod original, valorificând elemente din romantismul german și englez. Opera sa capătă, ca trăsătură originală, încrederea în viață, fiind *,,o explozie de vitalitate''*[20]. Cele mai sugestive poeme romantice sunt: *,,Ruslan și Ludmila'', ,,Prizonierul din Caucaz'', ,,Țiganii'' și ,,Fântâna din Bahcisarai''*. Aceste din urmă trei opere lirice, străbătute de elemente pregnant romantice (prezența eroilor individualizați, aspirând la libertate și incapabili să-și domine impulsurile), sunt prilejuite de experiențele trăite de către Pușkin în *,,exilul''* din sudul Imperiului. Fără îndoială, însă, această perioadă beneficiază de semnificația pe care o deține în istoriile literare pentru romanul în versuri *''Evgheni Oneghin''* – adevărată *,,enciclopedie a vieții ruse''*, cum o numea criticul Vissarion Belinski[21]. Aceeași originalitate și desăvârșire, aceleași vaste perspective și posibilități ale talentului pușkinian[22] se regăsesc și în alte poeme (*,,Călărețul de aramă''*, *,,Poltava''*), în dramaturgie (atât în drama istorică *,,Boris Godunov''*, cât și în micile tragedii sau experimente dramatice, cum le numea autorul, din care se distinge *''Mozart și Salieri''*, o subtilă reflecție asupra geniului în artă), dar și în proza sa, fantastică (*,,Dama de pică''*, o genială prezentare a pasiunii distructive de a cunoaște și stăpâni tainele lumii), istorică (*,,Fata căpitanului''*, *,,Arapul lui Petru cel Mare''*) sau umoristică (*,,Povestirile răposatului Ivan Belkin''*).

De-a lungul timpului, creația lui Pușkin a suscitat interes, admirație, fascinație. Gorki, bunăoară, credea că Pușkin *''a simțit cât de strâmte și înăbușitoare sunt tradițiile nobilimii, a înțeles mizeria intelectuală a clasei sale, slăbiciunile ei din punct de vedere cultural și a oglindit (...) întreaga viață a nobilimii, toate viciile și slăbiciunile ei, cu o veridicitate uimitoare''*[23]. La noi, Ion Heliade Rădulescu, în *,,Curentul românesc''*, îl numea pe Pușkin *''cel mai mare poet național rus, fiind primul al cărui talent a făcut să strălucească geniul creator al poporului rus''*[24]. Pușkin este printre puținii poeți care *,,au cântat dragostea pentru frumusețea ei omenească, pentru clipele de fericire sublimă pe care le oferă omului, o dragoste senzuală, pasională, pribeagă''*[25]. Virtuțile poeziei lui Pușkin sunt: naturalețea, excelând în epitete și comparații surprinzătoare, în metafore discrete, de o mare forță sugestivă: este o poezie cristalină, prin ea poți privi realitatea ca prin niște ochelari fermecați, asemenea celor din basme. Versurile sunt lipsite de afectare, sunt exprimate firesc, confesional, intim[26]. A.Cicerin sublinia: *''în lirică, Pușkin nu folosește cuvinte convenționale, ci cuvinte pline de înțeles, directe și cu aplicare foarte exactă''*[27]), iar Lev Tolstoi spunea*: ,,la Pușkin nu simțim versul, deși are rimă și ritm, simțim doar că altfel nu se poate spune''*[28]. Pentru specialistul în literatură rusă R.Freeborn, romanul în versuri *,,Evgheni Oneghin''* reprezintă nu numai cea mai fermecătoare creație din literatura rusă, ci și, mai cu seamă, o excepțională introducere într-o figură enigmatică și generatoare de ample controverse, figura personajului eponim, ,,omul neînsemnat'' Evgheni Oneghin[29].

[20] Ibidem, p. 9
[21] Ibidem, p. 46
[22] Cf. Nicolescu, Tatiana, *A.S.Pușkin*, București, Editura Albatros, 1978
[23] Novicov, Mihail, *Scriitori ruși*, București, Editura Univers, 1972, p. 8
[24] Ibidem, p. 12
[25] Ibidem, pp. 16-17
[26] Ibidem
[27] Nicolescu, Tatiana, *A.S.Pușkin*, București, Editura Albatros, 1978, p. 86
[28] Ibidem, p. 87
[29] Cf. Freeborn, Richard, *The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973

Oneghin, temperament coleric, prin pasiunea mereu nesatisfăcută, prin mobilitatea și inegalitatea trăirilor sale afective, prin gustul pentru aventură, modă, viață de tip epicureic, prin spiritul comunicativ, nu-și cunoaște adevărata fire, cealaltă latură a temperamentului, latura melancolică. Dovada este că, după o tinerețe trăită intens, este cuprins de *handra* (*spleen*), devine blazat, distant, nimic nu-l mai interesează, nu-l mai încântă, nu-l mai tulbură și, golit sufletește, părăsește toate activitățile care înainte îi făceau plăcere (plimbări, aventuri, lecturi, discuții). Aceeași stare de plictiseală îl însoțește și la țară, în castelul pe care îl moștenește de la un unchi decedat. Aici îl întâlnește pe tânărul moșier Vladimir Lenski, dar, firi deosebite, inițial se resping. Plictiseala de la țară este cea care îi apropie, devenind ulterior de nedespărțit. Vladimir Lenski, fire poetică, școlit în Germania, cu o solidă educație, animat de speranțe și idealuri înalte iubește viața și tainele acesteia, valorile morale (prietenie, iubire), fiind hotărât să le trăiască la modul absolut. Spre deosebire de Oneghin, la care temperamentul este bază pentru formarea unor trăsături caracteriale urâte – fățărnicie, meschinărie, lingușire, lăudăroșenie (el spune despre sine că este genial în știința și arta iubirii) – Lenski are, ca notă temperamentală dominantă, echilibrul, măsura în toate, ce-l ajută să dobândească un caracter frumos, ce valorifică viața și aspectele ei în mod pozitiv, atrăgând gelozia lui Oneghin, când îi vorbește despre iubirea lui pentru Olga. Olga este calculată și asta îl atrage pe Lenski, dar este și ușuratică, meschină, *„simbolizează poezia Tinereții''*[30], ceea ce nu-i place lui Oneghin, care este acum mort sufletește, de aceea o găsește pe Olga banală. Portretul surorii Olgăi, Tatiana, este realizat de Pușkin prin antiteză cu al Olgăi, nefiind la fel de mândră, proaspătă, zglobie, ci, dimpotrivă, tăcută, tristă, sfioasă, visătoare, neîndemânatică, preocuparea ei fiind lectura. Tatiana *„simbolizează tinerețea Poeziei''*, idealul feminin, condamnată să trăiască în realitatea meschină, izbutind să rămână pură, demnă. Dacă Olga întruchipează iubirea în sens estetic, Tatiana întruchipează iubirea în sens moral, marcată de chin, suferință și umilință (îi cere lui Oneghin milă și ocrotire). Față de frumusețea luminoasă, poetică, rezervată a Olgăi, Tatiana imortalizează frumusețea întunecată, ascunsă.[31] Dacă Oneghin, de care Tatiana se îndrăgostește subit, i-ar fi răspuns cu aceeași iubire curată, acesta s-ar fi salvat. Firea ei melancolică a intuit în Oneghin latura sa bună și generoasă, dar el alege să răspundă cu demnitate și cinste scrisorilor ei de iubire, așa cum ea merita, dar fuge de iubirea absolută pe care i-o propune pentru că el nu-i poate face față organic. Gelos pe iubirea absolută, trăită de prietenul său sau poate doar pentru a-și demonstra că încă mai poate să se distreze, Oneghin o curtează pe Olga, care acceptă jocul de cochetă, dovedindu-și superficialitatea. Astfel, Lenski devine victima idealurilor în care credea – onoare, iubire, prietenie, datorie - *„își va pierde poezia, înșelat de poezia superficială a Olgăi''*[32]

În urma duelului, Lenski este ucis, iar Oneghin, îngrozit de fapta sa, este cuprins de o adâncă remușcare, înțelegând că a frânt destinul prietenului său, care ar fi putut deveni un mare poet, ar fi iubit, s-ar fi căsătorit. El fuge, fiind personajul care, în roman, mereu *„fuge de ceva, e în căutarea a altceva''*[33]. Olga se căsătorește, lăsând-o singură pe Tatiana, care păstrează tainic iubirea pentru Oneghin. Vizitând castelul în lipsa lui, ea citește însemnările făcute de Oneghin pe cărțile lui preferate, ajungând să-i pătrundă firea. În societatea moscovită, Tatiana este asimilată imediat și, căsătorindu-se, devine femeia matură, mondenă, total schimbată, astfel încât Oneghin, întâlnind-o, nu o mai recunoaște. Se îndrăgostește de ea cu o iubire irațională, pe care Tatiana nu i-o împărtășește, conștientă de propria situație. Oneghin se retrage la castelul său (*„fuge''* din nou), simțurile i se atrofiază, mintea îi rătăcește, se adâncește în lecturi, dar o primăvară frumoasă îl readuce la viață, hotărât să o

[30] Novicov, Mihail, *Scriitori ruși*, București, Editura Univers, 1972, p. 60
[31] Siebers, Tobin, *Pushkin and Romantic self-criticism,* Anthropoetics IX, no.2, 2003-2004, p. 12
[32] Novicov, Mihail, *Scriitori ruși*, București, Editura Univers, 1972, p. 57
[33] Ibidem, p. 62

recucerească pe Tatiana. O găsește neînduplecată. Tatiana îi reproșează severitatea cu care i-a primit iubirea de fecioară simplă și îl acuză de patimi jignitoare, înțelegând că în Oneghin se trezește treapta de jos a iubirii – amorul – care acum ar dezonora-o pe ea, iar lui i-ar asigura reputația de seducător. Plângând, își amintește de lucrurile și locurile care au fost martorele iubirii ei pentru Oneghin și pentru care ar da tot ce a dobândit. Dovadă că Tatiana încă îl iubește pe Oneghin este scrisoarea pe care o recitește în lacrimi, ea rămânând legată de Ideea de iubire, de Iubirea însăși, care este întotdeauna iubire în pierdere, iubire-jertfă, căci iubirea comuniune i-a fost refuzată.

Concluzia pe care o putem trage împreună cu autorul este că cei ce slujesc idealului iubirii trebuie să învețe să se păzească de ispite, de inflitrarea în iubire a elementului pasional, care o trivializează, să trăiască toate plăcerile tinereții care este, prin excelență, vârsta iubirii, dar, să le trăiască cu măsură, căci trăite prea intens, ele nu fac decât să secătuiască energiile, forțele sufletești. Patimile subțiază substanța vitală, ard etapele iubirii. Îndrăgostirea, certitudinea răspunsurilor îndrăgostiților, convertirea emoției lor în sentiment, întreținerea iubirii prin gesturi de curtoazie, cavalerism și feminitate duc la cristalizarea, maturizarea și desăvârșirea acestui tip de Frumusețe, care este Iubirea și care, în sens absolut, înseamnă, deopotrivă, jertfă și comuniune.

BIBLIOGRAPHY:

1. Călin, Vera, *Romantismul*, București, Editura Univers, 1970
2. Chețan, Octavian, Sommer, Radu (coord.), *Dicționar de filozofie*, București, Editura Politică, 1978
3. Comte-Sponville, André, *Mic tratat al marilor virtuți*, București, Editura Univers, 1998
4. Freeborn, Richard, *The Rise of the Russian Novel: Studies in the Russian Novel from Eugene Onegin to War and Peace*, Cambridge, Cambridge University Press, 1973
5. Heliade-Rădulescu, Ion, *Versuri (cu prefață și tabel cronologic de Mircea Anghelescu)*, București, Editura Minerva, 1986
6. Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1994
7. Levenson, Jill L. (coord.), *Romeo and Juliet*, Manchester, Manchester University Press, 1987
8. Marin, Mihaela, Nedelcu, Carmen, *Dicționar de termeni literari,* București, Editura ALL Educațional, 2007
9. Nicolescu, Tatiana, *A.S.Pușkin*, București, Editura Albatros, 1978
10. Novicov, Mihail, *Scriitori ruși*, București, Editura Univers, 1972
11. Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor (Obras Completas Tomo V [1933-1941])*, Madrid, Revista de Occidente, 1964
12. Pușkin, A.S., *Evgheni Oneghin*, traducere de Ion Buzdugan, București. Editura pentru literatură universală, 1967
13. Siebers, Tobin, *Pushkin and Romantic self-criticism*, Anthropoetics IX, no.2, 2003-2004.

ORGANIZATIONS AND CULTURAL ENSEMBLES OF THE MINORITIES IN THE ROMANIAN BANAT

Kalinca-Andreea Velcsov

PhD Student, University of Bucharest, "Eugen Todoran" Central University Library, Timişoara, Political and Social Sciences Library, Communication and Preservation of Collections Department

Abstract: *Knowledge of the plurilingual and multi-confessional minority communities of Banat is very important in recognizing the role given by local people to interpersonal and intergroup relations. True multicultural and multilingual polises of reference, some Banat localities are true living testimonies of the harmonious coexistence between the existing minorities and the native population. Minorities are found under different types of recognized, official organizations and ensembles, represented at local, county or national level. Their presence is particularly noticeable through the cultural activities specific to each type of organization or assembly that completes the picture of multiculturalism and Banat identity. Banat is a region where cultural peculiarities can be exploited for the benefit of social emancipation.*

Keywords: *minorities, minority organizations, Banat multiculturalism, cultural ensembles, multicultural activities.*

Banatul românesc este o regiune care impresionează prin diversitatea sa etnică, rezultată dintr-un lung proces istoric de migrație, colonizare și conviețuire multiculturală. Aici, comunitățile sunt variate, au păstrat identitatea culturală, lingvistică și religioasă, contribuind semnificativ la patrimoniul cultural al regiunii. Printre cele mai importante minorități etnice din Banat se numără sârbii, maghiarii, germanii, romii, ucrainenii, bulgarii, croații, evreii și slovacii, dar tot în această regiune sunt grupuri minoritare ca armenii, cehii, grecii, italienii, polonezii, ruşii-lipoveni, tătarii, turcii.

Cunoașterea comunităților de minorități plurilingve și multiconfesionale din Banat este foarte importantă în recunoașterea rolului acordat de oamenii locului relațiilor interpersonale și intergrup. Adevărate polisuri de referință multiculturală și multilingvistică, unele localități bănățene sunt adevărate mărturii vii ale conviețuirii armonioase între minoritățile existente și populația autohtonă. Minoritățile se regăsesc sub diferite tipuri de organizații și ansambluri recunoscute, oficiale, reprezentate la nivel local, județean sau național. Prezența acestora se remarcă în special prin activitățile culturale specifice fiecărui tip de organizație sau asamblu ce completează tabloul multiculturalității și identității bănățene. Banatul este o regiune în care particularitățile culturale pot fi valorificate în beneficiul emancipării sociale. Banatul, o regiune multiculturală și multietnică, a fost și este locuit de diverse minorități etnice datorită poziției sale geografice și a istoriei sale complexe.

Germanii (Șvabii bănățeni), au venit în special în perioada colonizării habsburgice (secolele XVIII-XIX). Comunitatea germană a fost foarte influentă în dezvoltarea urbană și economică a regiunii. După al Doilea Război Mondial, mulți au emigrat în Germania. Cunoscuți și sub numele de șvabi bănățeni, germanii din Banat au Forumul Democrat al Germanilor din România (FDGR) care este principala organizație care apără drepturile și

promovează cultura germanilor. Banater Rosmarein din Timișoara este un ansamblu de prestigiu, celebru pentru spectacolele de dansuri germane tradiționale.

Ungurii (Maghiarii), prezenți încă din Evul Mediu, constituie o minoritate semnificativă în Banat, contribuind pe plan cultural și economic. Există comunități maghiare concentrate în orașe precum Timișoara și în localitățile rurale. Maghiarii sunt a doua cea mai numeroasă minoritate din Banat, cu o prezență semnificativă în orașe precum Timișoara, Lugoj și Sânnicolau Mare. Ca organizații oficiale este cunoscută Uniunea Democrată Maghiară din România (UDMR) reprezintă interesele politice și culturale ale maghiarilor. Filialele locale ale UDMR sprijină inițiativele comunității și desfășoară proiecte de conservare a limbii și culturii maghiare. Eszterlánc și Bartók Béla sunt ansambluri maghiare care păstrează tradițiile prin dansuri folclorice, spectacole și expoziții.

Banatul este un spațiu tradițional locuit de sârbi, în special în zona de graniță cu Serbia, dar și în Timișoara. Aceștia au jucat un rol important în comerț și în cultura ortodoxă. Sârbii sunt una dintre cele mai vechi minorități din Banat, prezența lor fiind atestată încă din Evul Mediu. Aceștia au contribuit la viața culturală și religioasă a regiunii, având un impact semnificativ asupra arhitecturii și tradițiilor locale. Ca organizații oficiale se cunosc Uniunea Sârbilor din România (USR) care este principala organizație ce reprezintă interesele culturale și politice ale sârbilor din România. Aceasta organizează evenimente culturale și educaționale pentru păstrarea identității sârbe. Printre cele mai cunoscute ansambluri culturale sârbe se numără Sveti Nikola din Timișoara și Plavi Delija din Sânnicolau Mare, care promovează dansurile și cântecele tradiționale sârbești.

Evreii au avut o comunitate puternică în Banat, în special în Timișoara, unde au contribuit la dezvoltarea culturală, industrială și comercială. În secolul XX, comunitatea a scăzut dramatic din cauza Holocaustului și a emigrației. Comunitatea evreiască a avut o contribuție majoră în dezvoltarea urbanistică și culturală a orașului Timișoara. Organizația oficială, Federația Comunităților Evreiești din România (FCER) are o filială activă în Timișoara. În ce privesc ansamblurile culturale și culturalitatea, activitățile culturale evreiești includ evenimente muzicale și expoziții organizate la Sinagoga din Cetate.

Romii sunt prezenți în Banat de câteva secole, având diverse subgrupuri (lăutari, fierari). Aceștia reprezintă o parte importantă a diversității culturale. Romii reprezintă o comunitate importantă în Banat, fiind recunoscuți pentru contribuțiile lor artistice, mai ales în domeniul muzicii. Ca organizații oficiale există Partida Romilor „Pro-Europa” sprijină educația și integrarea romilor în viața socială; în ceea ce privesc ansamblurile culturale, Ansamblul Romano Stars promovează dansurile și muzica tradițională a romilor.

Slovacii au fost colonizați în Banat în perioada habsburgică, în special în zonele rurale. Aceștia sunt concentrați mai ales în județul Arad și Timiș. Slovacii sunt prezenți mai ales în satele din județul Arad și Timiș[1], unde trăiesc în comunități compacte. Organizația oficială este Uniunea Democratică a Slovacilor și Cehilor din România (UDSCR) ce promovează cultura și educația în limba slovacă. Dubina este un ansamblu renumit pentru spectacolele de dansuri tradiționale slovace.

Ucrainenii, prezenți în special în partea de nord a Banatului, aceștia reprezintă o minoritate mai mică, dar distinctă. Ucrainenii sunt concentrați în satele din apropierea granței cu Serbia, cum ar fi Știuca sau Copăcele. Ca Organizații oficiale, este cunoscută Uniunea Ucrainenilor din România (UUR) sprijină păstrarea identității culturale și religioase. Ca ansamblu cultural, Ansamblul Zorea organizează spectacole folclorice, aducând în prim-plan dansurile și costumele ucrainene tradiționale.

[1] Ioan, Hațegan, *Dicționarul istoric al așezărilor din Banat secolul XIX-XX*, Editura ArtPress editura Banatul 2013, p.5.

Bulgarii (Pavlichenii) din Banat, sunt o comunitate catolică de origine bulgară, stabilită aici în secolul XVIII. Ei locuiesc în sate precum Dudeștii Vechi și Breștea. Ca organizație oficială recunoscută este Uniunea Bulgară din Banat – România (UBB-R) ce promovează cultura, tradițiile și limba bulgară. Ansambluri culturale ca Vinga și Brest sunt cunoscute pentru dansurile și muzica bulgară.

O minoritate mai puțin numeroasă, italienii[2] au venit în special pentru lucrări de infrastructură în secolul XIX.

Ceho-moravii au fost colonizați în Banat în perioada habsburgică, dar numărul lor a scăzut în timp.

Grecii, prezenți mai ales în perioada otomană și habsburgică, grecii au avut un rol important în comerț și au lăsat urme culturale.

Armenii reprezintă o prezență istorică redusă, dar semnificativă, mai ales în comerț. Conform recensământului din 2011 populaţia *armeană* era formată din 1.361 indivizi răspândiți în toată țara. Aceștia își remarcă prezența și în Banat, în Timişoara, unde trăiesc între 20-40 persoane care s-au declarat armeni. Comparativ cu situaţia din 1930, numărul armenilor din România a scăzut drastic.[3]

Croații au fost colonizați în Banat în timpul stăpânirii habsburgice și sunt concentrați în câteva localități. Croații din Banat sunt concentrați în localități precum Carașova și Lupac, fiind una dintre cele mai mici comunități etnice din România. Conform recensământului din 2011, 5.408 persoane s-au declarat ca fiind *croaţi*. Comunitatea croată poate fi caracterizată printr-o concentrare teritorială accentuată. În cele 7 sate din comunele Caraşova şi Lupac, unde proporţia croaţilor (numiţi de românii bănăţeni, caraşoveni) este între 50-100%, trăiesc 86,9% din populaţia croată. Alte localităţi în care locuiesc într-un număr mai mare croaţii sunt: Reşiţa (288 persoane, 0,4%), Timişoara (101 persoane, 0,03%) şi Recaş (73 persoane, 1,5%).[4]Organizația oficială a croaților este Uniunea Croaților din România (UCR) sprijină activitățile culturale și educaționale ale comunității. Karaševska Zora este ansamblul principal al croaților, celebru pentru spectacolele de dansuri tradiționale.

Alte minorități sunt: Rușii lipoveni cu o prezență mai mica. În 2011, 23.487 de persoane s-au declarat ca fiind *ruşi-lipoveni*, ceea ce înseamnă o scădere accentuată faţă de datele din 2002. În 2011 erau în România 13 localităţi cu majoritate ruso-lipoveană.[5].

Turcii și tătarii au fost prezenți în perioada stăpânirii otomane, dar astăzi prezența lor ca minoritate în Banatul românesc este foarte redusă. Banatul a fost și este un mozaic etnic, un exemplu al coexistenței pașnice între diferite comunități, fiecare lăsând o amprentă asupra identității regiunii. În prezent, multe dintre aceste minorități au un număr redus de membri, dar tradițiile și influențele lor culturale persistă.

Banatul românesc este un model de conviețuire interetnică și interculturală, unde fiecare comunitate contribuie la diversitatea și bogăția regiunii. Organizațiile oficiale și

[2] Victor, Neumann, *Interculturalitaea Banatului*, Ediția a 3-a, revăzută și adăugită, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2015, p.86.

[3] Kiss Tamás - Veress Ilka, *Minorități din România, Recensământ 2011 – Procese demografice. Studii de atelier. Cercetarea minorităților din România*, nr. 65, Institutul pentru studierea problemelor minorităților naționale, Cluj-Napoca, 2018, accesibil la: https://ispmn.gov.ro/uploads/WP%2065-04-10.pdf, accesat la 11. 11.2024.

[4] Kiss Tamás - Veress Ilka, *Minorități din România, Recensământ 2011 – Procese demografice. Studii de atelier. Cercetarea minorităților din România*, nr. 65, Institutul pentru studierea problemelor minorităților naționale, Cluj-Napoca, 2018, accesibil la: https://ispmn.gov.ro/uploads/WP%2065-04-10.pdf, accesat la 11.01.2024.

[5] Kiss Tamás - Veress Ilka, *Minorități din România, Recensământ 2011 – Procese demografice. Studii de atelier. Cercetarea minorităților din România*, nr. 65, Institutul pentru studierea problemelor minorităților naționale, Cluj-Napoca, 2018, accesibil la: https://ispmn.gov.ro/uploads/WP%2065-04-10.pdf, accesat la 11.01.2024.

ansamblurile culturale joacă un rol esențial în păstrarea tradițiilor și în promovarea dialogului între culturi. Această moștenire multiculturală este un exemplu de armonie și respect reciproc, care continuă să definească identitatea Banatului.

BIBLIOGRAPHY:

1. DOROBANȚU-GORDON, Ioana, HEDEȘAN, Otilia. *Banatul în 10 feluri*. Timişoara: Editura Universităţii de Vest, 2018. 104 p.
2. HAȚEGAN, Ioan.*Dicționarul istoric al așezărilor din Banat secolul XIX-XX*. Editura ArtPress. Editura Banatul, 2013, p.5.
3. INSTITUTUL PENTRU STUDIEREA PROBLEMELOR MINORITĂŢILOR NAŢIONALE. Disponibil la: *Instituţiile minorităţilor*, 2023. https://ispmn.gov.ro/node/institutiile-minoritatilor. [Accesat în: 10.09.2024].
4. KISS, Tamás, VERESS, Ilka. *Minorități din România, Recensământ 2011 – Procese demografice. Studii de atelier. Cercetarea minorităților din România*. Nr. 65. Institutul pentru studierea problemelor minorităților naționale. Cluj-Napoca: 2018. Accesibil la: https://ispmn.gov.ro/uploads/WP%2065-04-10.pdf, accesat la 11.01.2024.
5. NEUMANN, Victor. *Interculturalitatea Banatului*. Ed. a 2-a, rev. şi completată cu două noi contribuţii. Timişoara: Artpress , Institutul European, 2012. 173 p.

ION D. SÎRBU AND THE LITERARY CIRCLE OF SIBIU

Maria Andreea Rasoveanu (Pădurean)

PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica", Bucharest, University Center of Pitești

Abstract: *The article aims to reveal how the Sibiu Literary Circle influenced the evolution of Romanian literature through its members in a dark period from a historical and social point of view. Features of this valuable literary group and the ideas through which they impacted national literature (the autonomy of aesthetics, the resurrection of the ballad, euphorionism) are highlighted, as well as the role they played in the artistic shaping of a writer who only posthumously stood out for his literary qualities: Ion D. Sîrbu. Both his dramatic works and his prose preserve, as in effigy, the features of the literary group of which he was proud to be a part.*

Keywords: *Post-war literature, Sibiu Literary Circle, literary manifesto, euphorionism, aesthetic autonomy, literature of drawer*

În acord cu paradigma modernității văzute ca o perioadă a sintezelor universale de valori, (incluzând tot ceea ce e valid și relevant din punct de vedere raţional în întreaga moștenire culturală a lumii), Cercul Literar de la Sibiu se situează în descendenţa acelui utopism cultural al virtuţilor intelectuale și civice atemporale, exprimat de Goethe prin ideea de „literatură universală" („Weltliteratur") deoarece își afirmă cu îndrăzneală nedisimulată aspiraţiile culturale universaliste, raţionaliste, apolinice. Acest spirit este cu atât mai surprinzător având în vedere contextul politic al anilor '40 și faptul că „spiritul german trecea în România printr-o zodie defavorabilă."[1]

Se știe că în 1940 un act cinic al lui Hitler, numit și scris anume ca în limba germană, Diktatul de la Viena, văduvește România de aproximativ jumătate din teritoriul său, pe care a fost nevoită să îl cedeze Ungariei hortiste. Consecințele dezastruoase pentru români includ și necesitatea ca Universitatea „Regele Ferdinand I" să fie mutată din Cluj la Sibiu. Studenții și profesorii, deși profund afectați de aceste schimbări, își continuă activitățile intelectuale și în această perioadă de pribegie nu doar la cursuri și seminare, ci și în cadrul cercurilor și cenaclurilor studențești. În domeniul literar era un cenaclu al medicinișilor, condus de profesorul de anatomie Victor Papilian (el însuși scriitor și publicist) și un altul, al Facultății de litere și Filozofie, sub patronajul lui Lucian Blaga.

În cadrul celui de-al doilea, numit *Cercul Literar Studențesc Octavian Goga*, se manifestă o extraordinară deschidere pentru cei entuziaști într-ale scrisului, însă operează exigența când vine vorba de a publica și a rămâne între membrii cenaclului. Funcționează și aici deviza junimistă „Intră cine vrea, rămâne cine poate!"[2], preluată de la francezi, prin care societatea Junimea își selecta colaboratorii. Sunt păstrați doar cei cu afinități elective comune

[1] Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann- *Cercul Literar de la Sibiu*, Editura Universalia, București, 1994, p 18

[2] Iacob Negruzzi, Amintiiri din Junimea, ediție îngrijită și prefață de Ioana Pârvulescu, Humanitas, 2011, p. 151: "Care sunt membrii Junimii şi care nu sunt? Iată o întrebare ce se înfăţişa câteodată de la sine în lipsa oricărei orga nizări statornice. Pogor, duşmanul formelor, găsi şi pentru această întrebare un răspuns: „Entre qui veut, reste qui peut – zise el odată, iată deviza noastră!" Şi în adevăr nici că se putea găsi o deviză mai potrivită pentru Junimea." (s.n.)

ce vor forma un nucleu bazat pe prețuire intelectuală reciprocă, disponibilitate pentru studiu, creativitate și consolidat prin relații de prietenie.

În atmosfera de efervescență literară și filosofică a *Cercului Literar Studențesc Octavian Goga*, găsește timpul și locul să conferențieze tânărul Ion D. Sîrbu. În 1941 susţine o prelegere cu titlul *Bovarismul lui Flaubert*, apreciată de auditoriu. În același an, debutează ca prozator, în revista „Curţile dorului", cu o nuvelă caracterizată de el în paginile memorialistice ca „foarte gorkiană", intitulată *Duminică*. În calitate de jurnalist, în același an, debutează la „Ţara" lui Grigore Popa, dar și ca actor amator, în piesa *Heidelbergul de altădată*, pusă în scenă de Liviu Rusu şi Radu Stanca. Este, așadar, unul dintre mulții veniți, dar puținii rămași în cadrul *Cercului Literar Studențesc Octavian Goga,* dovedind propensiune pentru munca intelectuală, aviditate pentru lectură și, mai ales, o autentică vocație scriitoricească.

Gruparea de tineri cu preocupări similare era creată, așadar, cu câțiva ani înainte de apariția propriu-zisă a Cercului Literar de la Sibiu. Actul de naștere al grupării este considerat *Manifestul* care a fost publicat în ziarul *Viața*, numărul 743, în 13 mai 1943. Textul a fost scris de Ion Negoițescu, la sugestia lui Radu Stanca și a purtat titlul *O scrisoare către d. E. Lovinescu a Cercului Literar de la Sibiu*. Cei care semnaseră pe documentul înmânat criticului au fost: Victor Iancu, Eugen Todoran, Cornel Regman, Damian Silvestru, Ovidiu Drimba, Ion Oană, Radu Stanca, Romeo Dăscălescu, Ștefan Aug. Doinaș. În mod eronat, o perioadă s-a crezut că autorul manifestului era primul semnat, Victor Iancu, deoarece Ion Negoițescu își trecuse în scrisoare pseudonimul Damian Silvestru (despre care Ion Vartic[3] crede că a fost folosit ca un ieroglif pentru personalitatea scindată, contradictorie a lui Negoițescu).

În esenţă, textul este un manifest pentru securizarea libertăţii spirituale și se constituie ca o pledoarie pentru reconfigurarea unei direcţii (proeuropene, prooccidentale, prourbane) a culturii române și, mai ales, pentru autonomia esteticului. Manifestul propunea scoaterea culturii naționale din minoratul ei și alinierea acesteia alături de marile culturi europene. Pe lângă acest document programatic, definitorii pentru înțelegerea fenomenului cerchist sunt o serie de alte scrieri care s-au constituit ca un corolar ideatic: cel de-al doilea manifest „Câteva precizări", manifestele secundare, texte de adeziune din Timișoara, răspunsul lui Lovinescu, articolele programatice din *Revista Cercului Literar*, în special „Resurecția baladei" de Radu Stanca. În conștiința publică, membrii Cercului rămân indelebili tocmai prin reașezarea baladei cu origine populară în tipare moderne, ca o ilustrare a textelor programatice promovate de cerchiști. Chiar înainte de încheierea războiului, spre a-și exprima ideile într-un spațiu editorial propice, în 1945 a început publicarea *Revistei Cercului Literar*. Au fost scoase opt numere (de fapt, au existat șase numere publicate, dar ultimul dintre ele conține numerele șase, șapte și opt) care relevă ținuta intelectuală și preocupările literare ale membrilor grupării.

Vârful de lance al ambițiilor de a (re)aduce literatura română în siajul modernismului și de a nu cădea pradă pășunismului (cea mai mare teamă a cerchiștilor) l-a constituit proiectul euphorionist rămas doar o frumoasă utopie, o dată cu instaurarea puterii comuniste, care i-a condamnat pe cerchişti fie la închisoare, fie la tăcere în plan cultural. Numele *Euphorion* se revendică atât din mitologia greacă (unde apare ca fiu al lui Ahile și al Elenei) , cât, mai ales, din creația goetheană (ca fiu al lui Faust și al Elenei din Troia), exprimând o fericită conjugare a trăsăturilor imprimate de echilibrul clasic, apolinic, cu dionisiacul, exaltarea, avântul, frenezia spiritului romantic. Opțiunea clasică, în sensul acelei „clasicităţi absolute" vizate euphorionist, se manifestă în cadrul Cercului prin cultivarea unei viziuni

[3] Ion Vartic- *Trei schițe de portret*, introducere la I. Negoițescu- *Straja dragonilor*, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 1994

atemporale, a valorilor clasice, perene, cu repudierea experimentalismelor formale. Formula programului cerchist, care îmbină ideea de „nou" cu propensiunea romantică și cu etalonul clasic, a fost sintetizată de I. Negoiţescu prin sintagma „clasicismul neoromantic al Cercului Literar". În acest sens, Antonio Patraș observă că „o ingenioasă şi moderată rezolvare au oferit cerchiştii antinomiei tradiţie-modernitate, asumându-şi, cu o cochetărie barocă, elementele cele mai moderne ale tradiţiei şi pe cele mai ponderat-tradiţionaliste ale modernităţii."[4]

Aceeași ingeniozitate, dublată de un spirit ludic și cozeur, și-au manifestat-o cerchiștii, când și-au definit rolurile în funcție de ierarhia cărților de joc (se pare că lui Ion Negoițescu îi aparține clasificarea). Locul așilor îl ocupă Radu Stanca, Ion Negoițescu, Ștefan Aug. Doinaș și Cornel Regman, în chip de rigă, sunt Eugen Tudoran, Toma Ralet, Henri Jaquier și Umberto Cianciolo, farmecul subtil fiind purtat de damele Lia Jacquier, Fana Kernbach, Eta Cianciolo, Viorica Guy Marica. Valeți au fost Deliu Petroiu, Ioanichie Olteanu, Ion D. Sîrbu, Nicolae Pârvu. Cărțile nonfigurative sunt împărțite către alți membri (I. Oană, O. Drimba, mai tânărul Nicolae Balotă). Această configurație este, după precizarea lui Petru Poantă[5], un tablou complet, alcătuit însă în pragul destrămării grupării originare. Tot în același spirit, este elaborat un decret-lege pentru constituirea forului suprem în care așii se angajează să fie nepărtinitori și să analizeze „din trei în trei ani, situația de fapt de genialitate sau talent și, în caz de sterilitate sau decrepitudine, să se auto-excludă din Forul Suprem".[6] Din nefericire, torsiunile politice nu au permis aceste revizuiri, deoarece, după 1947, membrii Cercului sunt supuși epurărilor politice și, mai ales în perioada obsedantului deceniu, au slujbe care le permit doar subzistența sau sunt chiar încarcerați. Cu toții trăiesc un adevărat exil interior[7], iar după dezghețul ideologic de după 1960, își etalează operele literare sau contribuțiile critice, reușind aproape toți să publice. După ce sunt eliberați din închisori și redobândesc dreptul de semnătură, se caută și se sprijină constant unii pe alții. Mulți s-au regăsit în presa culturală (revista Familia, Secolul XX) unde semnalează apariţiile editoriale ale confraților.

Deși nu s-a aflat printre semnatarii scrisorii către Eugen Lovinescu, având doar rolul de valet, Ion D. Sîrbu este un membru al Cercului Literar care și-a dovedit, mai ales postum, talentul și chiar genialitatea pe care o clamau confrații în decretul amintit. Întrebat ce a reprezentat pentru el Cercul, scriitorul petrilean spune că „apariția lui a fost și o întâmplare și un mare noroc. Ne-am întâlnit vreo zece condeie tinere, s-a format o mentalitate, un spirit de emulație și chiar un stil. (...) Am editat *Revista Cercului Literar*, pe care azi, când o răsfoim, ne mirăm și noi cât de teribil de serioși puteam fi la 20 de ani."[8] Vocația prieteniei pe care s-a bazat constituirea grupării și-a exersat-o în anii grei care au urmat destrămării *Cercului,* când delațiunea și minciuna au devenit reguli pentru alții, însă nu și pentru sine. Nu a răspuns invitației de a scrie despre Blaga un articol calomnios, nu a trădat în anii detenției pe niciunul dintre prietenii săi, spre a-și îmblânzi sau chiar a-și anula pedeapsa, nu a devenit informator al Securității. I-a apreciat pe membrii *Cercului* pentru disponibilitatea sufletească și spirituală recunoscându-le meritele și influența transformatoare asupra personalității sale: „acești amici ai mei, în special Stanca, Cotruș, Doinaș au fost cei care m-au îmblânzit cultural învățându-mă să citesc și să gândesc, să scriu și să critic." [9] Cu membrii Cercului a păstrat legătura epistolar de-a lungul anilor și tot ei au fost cei care au favorizat aducerea scriitorului de la Petrila, unde fusese angajat ca vagonetar, după eliberarea din infernul închisorilor comuniste,

[4] Antonio Patraș- *De veghe în noaptea totalitară*- Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2003, p20
[5] Petru Poantă- *Cercul de la Sibiu*, Editura Ideea Europeană, București, 2006, p 28
[6] Daniel Cristea- Enache- *Un om din Est*, Editura Curtea Veche, București, 2006, p205
[7] Ștefan Aug. Doinaș- *„Exilul interior" al „Cercului Literar"*, în revista Secolul XX, nr. 1-3/1998
[8] Ion D. Sîrbu- *Atlet al mizerei*, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sîrbu", Petroșani, 1994, pp 26-27
[9] Op cit, p 87

la Craiova, ca secretar literar al teatrului. Tot lor le dă să citească piesele lui de teatru înainte de a le prezenta editurilor sau regizorilor.

La Craiova se consideră tot exilat, transformat din valet al cerchiștilor în juvete al oltenilor și își exersează ironiile, mărunțele bucurii și profundele triste ți în epistole către prieteni. Dacă bogata corespondență cu Ion Negoițescu este cunoscută din volumul *Traversarea cortinei*, relația de prietenie cu un alt valet al Cercului Literar este mai puțin expusă. Este vorba de Deliu Petroiu, cel care nu s-a lăsat ispitit după destrămarea Cercului de chemările insistente ale lui Doinaș sau Sîrbu la București și s-a stabilit la Timișoara unde devine un remarcabil critic de artă și profesor universitar.

În volumul *Cartea prietenilor mei*[10], acesta își decalară o strânsă legătură afectivă cu Ion D. Sîrbu, mai ales că au locuit împreună la Sibiu în aceeași cameră de la căminul studențesc, amenajat într-o fostă întreprindere metalurgică. La Cluj, după reîntoarcerea din refugiu, au stat în cămăruța de la Institutul de istorie și au fost în vizită la părinții lui Gary, în colonia minieră de la Petrila. Scrisorile lor probează, prin transparența totală a confidențelor, care ating acute stări depresive, degringolade alcoolice sau chiar intimității conjugale, cât de onestă și de solidă devenise prietenia celor doi.

În afara acestei vocații a prieteniei căreia i se dedică I. D. Sîrbu, se relevă influențele Cercului Literar și în operele sale dramatice sau narative. Ca și Radu Stanca sau Ion Negoițescu, pledează pentru un teatru modern, dar nu în formule extrem avangardiste, ci prin reflectarea sensibilității contemporane, aspirând la clasicitate prin ancorarea în zona valorilor pure. În drama *Pragul albastru,* valorifică o idee recurentă în programul cerchiștilor, existența românească străveche nesupusă aservirilor de niciun fel. Așa cum autorul subliniază în caietul-program, a dorit să construiască o dramă medievală fără boieri, fără domnitori, turci sau tătari, o dramă care reflectă refuzarea misticismului și faptul că poporul român are capacitatea de a opera cu categoriile rațiunii și ale bunului-simț în cel mai autentic mod. Din păcate, nici această dramă, nici comediile (*Sâmbăta amăgirilor, Bieții comedianți*) nu s-au jucat aproape deloc ducând la ceea ce O. Crohmălniceanu[11] numește nerealizare a euphorionismului ce își propunea ca prin teatru să depășească planul strict estetic și să atingă o latură educativ- moralizatoare.

Proza lui Ion D. Sîrbu este cea care îi pune în lumină excelentele calități scriitoricești, îi relevă faconda și talentul ce i-au făcut pe colegii din Cercul Literar să recunoască în el prozatorul par excellence al grupării, cum a și fost, deși Sîrbu scrisese relativ puțin până la instaurarea regimului comunist, trăind, în schimb, experiența gravă a războiului, fără să părăsească însă studiile universitare și gazetăria. De altfel, în paginile primului număr al „Revistei Cercului Literar" din 1945 i se publică nuvela *Compartiment* ce anunță un povestitor stăpân pe mijloacele sale, capabil să transpună epic un fapt de viață și să îl îmbrace în haina esteticului. Ilustrative pentru euphorionismul cerchist sunt însă nuvelele din *Șoarecele B și alte povestiri*, pe care Sîrbu le vede publicate abia în 1983 și le dedică amicilor cerchiști. Unele dintre acestea (nuvelele *Compartiment, Păcatul fratelui Vasile, Enuresis nocturn*) au fost scrise în perioada când *Cercul* își mai ținea ședințele de lectură, amuzându-i copios pe cei care le-au ascultat.

Deși programul cerchist nu privilegia romanul ca specie literară, modelul narativ dorit era cel al lui Cervantes, nu al marilor romancieri ruși. Ilustrarea acestei aspirații se oglindește în creațiile lui I.D. Sîrbu publicate postum. Despre romanul *Adio, Europa!,* Ovid S. Crohmălniceanu[12] spune că „Masivul roman împlinea practic ambițiosul deziderat al Cercului Literar în materie" de euphorionism. Asemenea romancierului spaniol, Sîrbu pune

[10] Deliu Petroiu- *Cartea prietenilor mei*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006
[11] Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann- *Cercul Literar de la Sibiu*, Editura Universalia, București, 1994, pp260-261
[12] Op cit, p 380

în lumină personaje-simbol, din diferite medii sociale - țărani la Cervantes, șoferi, muncitori la Sîrbu - ce fără o pregătire intelectuală pot susține prelegeri de filozofie, nu pentru a ilustra elemente ale realității, ci pentru a servi la o anume maieutică. Există și alte categorii de personaje menite să echilibreze tangența cu realul, iar în *Adio, Europa!* rolul lui Sancho îl îndeplinește inteligenta și limbuta Olimpia cu simțul său practic și ancorarea perfectă în social. Romanul nu își propune verosimilitatea, ci mai degrabă ilustrarea eternului uman epurat de determinism social, geografic, istoric. Personajele principale ale romanelor, Candid și Ion Lupu, au ceva din aura eroilor de baladă și fac excepție prin personalitatea lor de la ordinea comună, ilustrând omul problematic, ca tipologie dominantă. Asemenea lui Euphorion, eroii lui Sîrbu conjugă în mod fericit echilibrul și rațiunea cu exaltarea și revolta. O altă ilustrare a concepției cerchiste este folosirea cu iscusință a ironiei și a sarcasmului ce străbate ca un fir electric atât proza scurtă, cât și romanele.

Ion D. Sîrbu s-a integrat în spiritul valorilor promovate de *Cercul Literar de la Sibiu* prin modul în care operele sale actualizează deopotrivă elemente ale modernismului literar canonic, dar și perspectiva etică și filosofică ce se desprinde de matricea de referință modernistă, de influența *saeculumului*, într-o direcţie euphorionistă. Cum viața și opera sa au fost frecvent superpozabile, este vizibil cum în ambele se combină tradiționalismul cu cosmopolitismul, calmul rațiunii cu emoția vulcanică, nevoia de individualitate cu cea de comunitate. Ca mulți cerchiști, a depășit printr-o operă de valoare și printr-un caracter de o moralitate exemplară granițele strâmte în care s-a manifestat gruparea literară, devenind după 1990 marea revelație a unei generații de excepție.

BIBILIOGRAPHY:

1. Cristea-Enache, Daniel - *Un om din Est*, Editura Curtea Veche, București, 2006
2. Crohmălniceanu, Ovid S., Heitmann, Klaus - *Cercul Literar de la Sibiu*, Editura Universalia, București, 1994
3. Doinaș, Ștefan Aug. - *„Exilul interior" al „Cercului Literar"*, în revista Secolul XX, nr. 1-3/1998
4. Patraș, Antonio - *De veghe în noaptea totalitară*- Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2003
5. Petroiu, Deliu - *Cartea prietenilor mei*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006
6. Poantă, Petru - *Cercul de la Sibiu*, Editura Ideea Europeană, București, 200
7. Sîrbu, Ion D. - *Atlet al mizerei*, Editura Fundației Culturale „Ion D. Sîrbu", Petroșani, 1994
8. Ion Vartic- *Trei schiţe de portret*, introducere la I. Negoițescu- *Straja dragonilor*, Biblioteca Apostrof, Cluj Napoca, 1994

L'ENFANT DANS LA LITTÉRATURE ET LA LITTÉRATURE POUR ENFANTS – UN REGARD D'ENSEMBLE

Anca – Mihaela Dosan
PhD Student, University of Craiova

Abstract: *It is surprising to note that the little character - the child - appears very late in the novels of French literature, towards the end of the eighteenth century and rather in the nineteenth century.*
Why such a long absence of the child from French literature?
The aim of this work is to analyse the condition of the child in society over time (from the Middle Ages to the 21st century), what was the status of the child through the ages so that it does not present importance for writers until very late, towards the nineteenth century. The way in which a society treats its children and the public image that it sketches for them in the eyes of others are significant for the culture and civilization of the period concerned.
There are several reference works in this sense that put into discussion the image and status of the child within his family discovering him, physically or spiritually, finding his place in the family; he has gained his well-deserved position as time goes by, arriving in the nineteenth century to occupy an important place in the life of society, as well as in literature.
Neglected, exploited, abandoned by his family, or spoiled, educated, participating in important moments of the family, the status of the child changes from one era to another according to the change of priorities envisaged by the State or according to the presence or absence of the feeling of childhood in the family.

Keywords: *children's literature, feeling of childhood, family, French literature, culture*

I.1 – La condition de l'enfant dans la société française, au fil du temps et au dix-neuvième siècle

La manière dont une société traite ses enfants et l'image publique qu'elle leur esquisse aux yeux des autres sont marquantes pour l'histoire de la culture et de la civilisation dans l'espace concerné.

Bien que le réalisme comme courant littéraire ait apparu seulement au dix-neuvième siècle, la réalité qui nous entoure a représenté depuis toujours une source incroyable d'inspiration pour les écrivains et les artistes.

Princes et princesses, rois et reines, chevaliers, paysans ou citadins, riches ou pauvres ont toujours constitué la partie humaine des romans, mais on constate avec étonnement que le

petit personnage – l'enfant – apparaît très tard dans les romans de la littérature française, vers la fin du dix-huitième siècle et plutôt dans le dix-neuvième siècle.

Pourquoi une si longue absence de l'enfant de la littérature française ?

Quelle était la condition, quel était le statut de l'enfant à travers les époques pour qu'il ne présente pas d'importance pour les écrivains ?

Dans les lignes qui suivent, nous allons essayer de faire une analyse de la situation de l'enfant, à partir du Moyen Âge jusqu'au dix-neuvième siècle.

Une œuvre de référence dans ce sens est *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* où l'auteur, Philippe Ariès, met en discussion l'image et le statut de l'enfant au sein de sa famille. Ici, l'auteur marche en arrière sur les pas de l'enfant, jusqu'au Moyen Âge, pour le découvrir, physiquement ou spirituellement, pour lui trouver sa place dans le sein de la famille, dans la société et, pourquoi pas, dans la littérature. Sa thèse est construite sur l'idée que la société évolue grâce à l'évolution des mentalités ; et cela a permis que l'enfant gagne sa position méritée du jour au lendemain, arrivant au dix-neuvième siècle à occuper une place importante dans la vie de la société, aussi bien que dans la littérature.

Sans affirmer directement qu'au Moyen Âge l'enfant était négligé, exploité, abandonné par sa famille, Philippe Ariès lance l'idée que dans cette époque-là le sentiment de l'enfance n'existait pas chez les adultes.

Vus comme de « petits hommes ou de petites femmes »[1], des adultes en devenir, les enfants de l'époque médiévale n'avaient pas la chance d'une enfance privilégiée. Avec ce statut de petits adultes, que les parents leurs accordaient, les enfants prenaient part à la vie des parents/des adultes d'une position presque égalitaire : ils participaient aux jeux des adultes, aussi bien qu'à leurs travaux. Les enfants ont travaillé depuis toujours, dès l'Antiquité ; ils allaient surtout avec leurs parents aux champs, ou aidaient aux travaux domestiques. Leur enfance était très courte, les filles se mariaient à 14-15 ans, tandis que les garçons devaient apprendre le métier du père, le plus tôt possible pour pouvoir s'en charger au cas où le père arrivait dans l'impossibilité de travailler.

Après l'apparition du livre de Philippe Ariès, en 1960, d'autres historiens (Crubellier M, Rollet C, Lett D) qui ont traité de l'enfance, ont essayé de combattre sa thèse dans un grand nombre d'études consacrées aux enfants médiévaux. Ils ont voulu démontrer que, même à partir du cinquième siècle, les parents étaient préoccupés de leurs enfants, de les aimer et de les bien éduquer ; c'est-à-dire le sentiment de l'enfance dont parlait Ariès était bien présent dans l'esprit des parents envers les petits.

Dans son ouvrage, Philippe Ariès analyse la condition de l'enfant de trois points de vue : l'image/l'iconographie de l'enfant, l'éducation et la famille, en structurant ainsi son livre en trois parties : « Le sentiment de l'enfance », « La vie scolastique » et « La famille ».

La première partie du livre est consacrée aux représentations iconographiques des âges de la vie ; l'auteur constate une certaine évolution dans cette iconographie : si au douzième siècle, l'enfant apparaissait comme un adulte reproduit à une plus petite échelle, au treizième siècle il acquérait l'allure d'un ange représenté comme un très jeune homme ; ensuite c'est l'image de l'enfant Jésus qui s'impose, de l'enfant mort, nu, pour arriver au dix-septième siècle à le représenter tout seul, ce qui signifie que l'enfant est devenu le centre d'intérêt de l'artiste[2]. Les hommes de l'Église voyaient dans l'enfant une menace annoncée par les oracles, qui va détruire l'ordre établi du monde, il est l'opposé de l'enfant divin qui incarne l'archétype « positif » ; donc, on va le maudire, l'exiler, l'abandonner, le vouer à la mort[3].

[1] Hazel Erma McConnell, *L'enfant dans la littérature française du XIXème et du XXème siècle,* thèse présentée pour le titre de Maître des Arts, à l'Université de la Colombie Britannique, avril 1923, p. 1 ;
[2] Philippe Ariès, *op. cit.*, https://gil-conflit.over-blog.org/article-35044842.html;
[3] Marina Bethlenfalvay, *op. cit.*, p. 13, sur http://books.google.ro/books;

Quant aux vêtements des enfants, jusqu'au milieu de l'époque médiévale, ceux-ci étaient similaires, n'existant pas de différences en fonction d'âge. Cette différence s'observe à partir du seizième siècle, quand les costumes des garçons marquaient d'une manière plus précise les étapes de leur vie et leur passage vers l'âge adulte ; au contraire, les filles continuaient à s'habiller comme des femmes : le même type de robe comme leurs mères, le même corsage étroit, la même jupe longue jusqu'aux pieds[4].

L'éducation des enfants est un autre aspect de leur vie analysé par Philippe Ariès dans la deuxième partie de son ouvrage et par d'autres historiens. Au Moyen Âge, tous les enfants de tout âge étaient rassemblés dans le même endroit éducationnel, on leur enseignait les mêmes choses. Dès le quinzième siècle, on parle du collège, un institut d'enseignement qui a fourni la population instruite de l'Ancien Régime. Au dix-septième siècle, la discipline des enfants était basée sur la répression et le commandement autoritaire ; dans les familles bourgeoises les enfants étaient confiés aux nourrices, aux bonnes et aux précepteurs, ou envoyés au collège ou au couvent, pour qu'ils reçoivent l'éducation dont ils ont besoin[5].

La famille est aussi analysée par Philippe Ariès dans son étude sur l'enfant. Se basant sur des images, il observe la famille représentée au travail et, seulement à partir du seizième siècle, l'enfant fait son apparition dans l'iconographie de la famille, dans des moments intimes comme la toilette ou le berceau ; c'est de nouveau une évolution du statut de l'enfant, parce qu'au dix-huitième siècle, l'éducation et la santé de l'enfant devient la priorité des parents.

Grâce à une conscience de l'état qui prend en compte l'enfant, au dix-neuvième siècle on constate une croissance dans l'investissement dans celui-ci. Les familles, les riches en général, se préoccupent de l'avenir des enfants, du point de vue de leur bien-être et de leur carrière ; leurs descendants vivent et grandissent dans des espaces réservés à eux, ils ont leur propre appartement, des lieux pour jouer, pour assister aux spectacles, pour se bouger[6].

Les autres, les enfants pauvres mais qui avaient quand même une famille, devaient mener leur vie et vivre leur enfance en partageant avec les autres membres de la famille même le lit, pour ne pas parler d'habits, chaussures, jouets - là où ils en avaient. Ils sont obligés à travailler à partir de six ou sept ans, quatorze ou seize heures par jour dans des voiries, des manufactures de tabac ou des fabriques[7] pour assurer aux membres de la famille quelques sous nécessaires pour survivre.

Des enfants des rues on trouve partout, et tout au long du siècle ; le mendiant est un enfant qui demande de la charité aux passants, qui est chassé par la police et qui n'aime et ne veut pas aller à l'école ; plusieurs d'entre eux finissent en prison pour délinquance[8] ; une vérité cruelle est que dans la réalité, la misère commence à tout âge et dure souvent toute la vie.

Des mesures efficaces concernant la protection des enfants au travail ne seront promulguées qu'à partir de 1905. La loi du décembre 1926 interdit l'affectation des enfants aux travaux dangereux, insalubres, où ils seraient exposés à des émanations préjudiciables pour leur santé. La liste des travaux interdits aux enfants et aux femmes est comprise dans le décret de mars 1914 qui énumère ces travaux interdits et les établissements ou ateliers auxquels les enfants et les femmes n'auront accès que sous certaines conditions, notamment

[4] Philippe Ariès, *op. cit.*, https://gil-conflit.over-blog.org/article-35044842.html;
[5] Hazel Erma McConnell, *op. cit.*, p. 7;
[6] *La condition sociale des enfants au XIXème siècle* sur http://texcier-cdi.spip.ac-rouen.fr/IMG/html/pagesweb/s%20-%20condition%20des%20enf.au%2019%E8s..htm
[7] *Ibidem*, sur http://texcier-cdi.spip.ac-rouen.fr/IMG/html/pagesweb/s%20-%20condition%20des%20enf.au%2019%E8s..htm
[8] *Ibidem*, sur http://texcier-cdi.spip.ac-rouen.fr/IMG/html/pagesweb/s%20-%20condition%20des%20enf.au%2019%E8s..htm

d'âge pour les mineurs de quatorze à dix-huit ans. En juillet 1958 ce décret sera remplacé par un autre qui légifère les travaux dangereux pour les enfants et les femmes[9].

I.2 La littérature pour enfants – nouveau genre littéraire ?

Qu'est-ce qu'une œuvre littéraire pour la jeunesse ?

Si les premiers jalons de la littérature enfantine telle que nous la connaissons aujourd'hui, sont tracés, en Europe, par les Fables de La Fontaine, les Contes de Perrault (1691) et ceux des frères Grimm (1820), il faut attendre le milieu du dix-neuvième siècle, le développement de la technologie et, par la suite, de l'instruction obligatoire, pour que la littérature de jeunesse se constitue véritablement. Elle s'élabore, à cette époque-là, autour des contes d'une part et, d'autre part d'histoires plus réalistes mettant souvent en scène des héros au cœur pur, malmenés puis récompensés de leur vertu (*La Petite Fadette, Jack*). Certes, dès le dix-neuvième siècle, des auteurs reconnus écrivent pour la jeunesse : Georges Sand, Alphonse Daudet, Jules Verne et la plus spécialisée d'entre eux : la comtesse de Ségur.

C'est surtout par le biais de la presse enfantine, née au début du vingtième siècle et en expansion à partir de 1920, que se développe une littérature de divertissement : histoires illustrées, feuilletons, magazines. Ces productions sont considérées alors par le public comme une sous-littérature par rapport à la littérature générale.

Cependant, il arrive que des ouvrages qui ne sont pas publiés dans des éditions « enfantines » soient reconnus et promus chefs d'œuvre par de jeunes lecteurs : c'est le cas du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, paru en 1946.

À partir des années 70, le panorama change totalement grâce à l'influence d'idées nouvelles sur la famille, la morale, la société. Plus de considération, plus d'attention, moins de « dressage », tel était déjà le lot des enfants du « baby-boom », nés dans les années 50. L'importance prise par la pédiatrie, la capacité à protéger les enfants des maladies qui les décimaient jadis, la prospérité nouvelle des familles dans les années 60 explique ces changements d'attitude vis-à-vis des enfants. Quelques années plus tard, les « valeurs de mai 68 » : égalité des sexes, libération des femmes par le choix de la maternité et du travail à l'extérieur de la maison, les nouvelles répartitions des tâches accentuent encore ces changements. La littérature adressée aux enfants s'en ressent. Elle est influencée par les travaux de psychologues, comme Bruno Bettelheim et Françoise Dolto qui bouleversent littéralement le regard porté sur le bébé, l'enfant et l'adolescent.

Désormais, les enfants, même très jeunes, sont pris en considération en tant qu'enfant, et non en tant que futur adulte à façonner. On aborde alors des thèmes nouveaux (inattendus, plus graves et moins moralisateurs), on rompt des tabous (la sexualité, la réalité de la mort), on décrit des personnages d'adultes et d'enfants moins manichéens.

Des auteurs comme Marguerite Yourcenar, JMG Le Clézio, Michel Tournier écrivent pour les enfants. Michel Tournier déclare même que *Vendredi ou la vie sauvage*, sa version pour Folio Junior de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* est la plus réussie des deux œuvres. Les héros pour enfants ont changé : désormais les jeunes lecteurs ne sont plus obligés de s'identifier à des enfants sages, des « petites filles modèles » ou des aventuriers irréprochables. Des personnages de toutes sortes, dans diverses situations imaginaires ou réalistes, moins idéalisées, leur proposent des miroirs et des clés pour décrypter leur propre vie.

Dans la littérature de jeunesse, le récit est presque toujours focalisé sur un enfant, qu'il soit le héros, dans les récits à la troisième personne, ou le narrateur-personnage dans les récits à la première personne. On reconnaîtra la tradition des plus anciennes œuvres pour la

[9] *Histoire du travail des enfants en France*, sur http://www.droitsenfant.com/travail_histoire.htm ;

jeunesse : Mme de Ségur, Hector Malot. De l'enfant exemplaire des livres édifiants d'autrefois, à l'enfant craintif, turbulent ou « mal dans sa peau » d'aujourd'hui, les personnages de la littérature de jeunesse proposent au lecteur une possibilité d'identification, une porte d'entrée dans l'univers fictionnel. L'enfant n'est pas seulement personnage, il est en même temps le lecteur virtuel auquel le livre est destiné, le narrataire auquel s'adresse le narrateur.

Pour conclure, on pourra constater que la littérature jeunesse est passée, en moins de cinquante ans, d'un statut subalterne et dévalorisé à un statut privilégié : d'un point de vue social et économique car elle constitue un marché éditorial important ; sur le plan culturel, elle est reconnue pour son intérêt et ses qualités artistiques.

I.3 La présence de l'enfant dans la littérature française

« *La littérature, c'est la civilisation* »[10].

Pour une longue période, l'enfant n'a présenté aucun intérêt pour les écrivains, pour qu'ils l'incluent comme personnage dans leurs romans. Pour eux, la littérature sérieuse avait comme sujet la vie et les aventures des mousquetaires, des rois, des chevaliers, tous les héros étant des personnes adultes, munis de raison et discernement, capables à faire face aux provocations de la vie.

Le contexte social réel dans lequel ont vécu les enfants dès les époques passées, a été une source d'inspiration pour bien des écrivains du monde au fil du temps. Mais, du point de vue de la littérature française – qui d'ailleurs est le sujet de cet ouvrage – l'enfant n'a apparu comme personnage principal d'un roman que très tard, plus exactement au dix-neuvième siècle.

Bien qu'au dix-neuvième siècle un nouveau genre littéraire s'impose dans la conscience des lecteurs – la littérature pour enfants ou la littérature de jeunesse – on trouve quand même dans les époques antérieures des créations littéraires dans lesquelles apparaissent les personnages-enfants ; il s'agit surtout des contes et légendes, les soi-disant « contes de fées » dans lesquels les héros ou les héroïnes ont seulement quelques années de vie mais font preuve d'une force et d'une intelligence incroyables, réussissant ainsi à vaincre les forces du mal.

Les contes et les légendes sont des créations populaires où le surnaturel s'ajoute au monde réel, les personnages passent par des aventures dont la fin est généralement heureuse. Dans ce type de créations littéraires le personnage-enfant est digne d'apparaître seulement s'il est un héros précoce capable d'affronter et de dépasser le mal. Un tel personnage est souvent l'enfant le plus petit et le plus méprisé de la famille, c'est-à-dire un être faible dans lequel tout un peuple peut se retrouver, et cet être réussit à triompher d'un adversaire formidable[11]. C'est le cas ici des contes de Charles Perrault mais aussi de l'ouvrage de Rabelais, *Gargantua et Pantagruel* et tant d'autres. Grâce à leurs caractéristiques très reconnaissables et très faciles à mémoriser, les personnages des contes de Perrault sont des stéréotypes comportementaux. Les personnages de Charles Perrault sont des enfants faibles, qui n'ont aucune expérience en ce qui concerne la vie et ses périls, mais qui, à la fin, reviennent chez eux triomphant et vainqueurs, faisant ainsi que le Bien gagne la lutte contre le Mal. En voyant vivre ces personnages dans un monde imaginaire simplifié, l'enfant fait l'expérience de relations qu'il n'a pas encore eu l'occasion de vivre, ou qu'on lui souhaite de ne pas vivre. Le Petit Poucet, le Petit Chaperon Rouge, la Belle au Bois dormant, le Cendrillon sont des

[10] Ernst-Robert Curtius, *Essai sur la France*, traduit de l'allemand par Jacques Benoist-Méchin, p. 159 ;
[11] Marina Bethlenfalvay, *op. cit.*, sur http://books.google.ro/books;

personnages rejetés au début du conte, mais qui gagnent le respect des autres grâce à leur héroïsme contre l'Ogre, contre le loup ou même contre un de leurs semblables.

Toutes ces créations littéraires qui enrichissent le patrimoine de la culture française sont peuplées avec des personnages qui semblent être ordinaires, simples et qui n'ont aucune force surnaturelle. Au moment où le fantastique intervient dans la vie de ces personnages, ils dépassent toute peur et deviennent les héros du moment, en vainquant l'ennemi qui menace renverser le bon ordre du monde.

Au fur et à mesure que le temps passe, l'enfant ordinaire sans rien de surnaturel en lui, s'impose dans la conscience des écrivains qui commencent à s'intéresser de lui du point de vue de l'éducation qu'il faut lui donner. Dans ce sens-là, les premiers livres qui traitent de l'éducation de l'enfant – et non pas de l'enfant comme enfant - datent du dix-septième siècle et appartiennent à Montaigne, Fénelon et Mme de Maintenon[12], qui voyaient les personnages-enfants comme des personnages sages, mûris, intelligents, raisonnables mais qui avaient l'allure des jeunes hommes ou des jeunes filles.

Les choses tendent à changer dès le début du dix-huitième siècle, une fois parues les œuvres de Jean Jacques Rousseau. C'est lui qui va analyser l'enfant de deux points de vue : psychologique et éducatif, à travers deux ouvrages de référence : « Les Confessions » et « Émile ou De l'éducation ».

« Émile ou De l'éducation » est un vrai « art de former les hommes », valable de nos jours aussi ; c'est un traité d'éducation qui décrit l'éducation idéale que tout enfant devrait recevoir. Dans les cinq livres qui composent l'ouvrage, Rousseau aborde, étape par étape, les questions éducatives à appliquer pour que chaque enfant devienne une personne responsable, éduquée et raisonnable et pouvant faire face aux provocations de la vie : le développement physique de l'enfant, le développement de ses sens, le choix d'un métier, l'apprentissage des tentations de la vie (l'amour, le sexe, la drogue) et de la religion, et l'éveil de la sexualité.

Le roman moderne du dix-huitième siècle est une analyse des passions ; la littérature française est imprégnée de psychologie, elle est un discours continu sur l'homme[13]. Que se cache-t-il dans les tréfonds mystérieux de l'âme ? C'est une question qui s'installe dans l'esprit des écrivains et à laquelle essaient de répondre beaucoup de romans parus après l'« Émile » de Rousseau. Le courant qui s'installe détermine les écrivains à étudier l'esprit des enfants et à parler d'eux aussi librement que Rousseau a parlé de lui-même ; on s'intéresse au développement de la sensibilité dans une série de romans du sentiment[14] qui mélangent le sentiment amoureux et le sentiment de la nature.

Au début du dix-neuvième siècle, le genre romanesque est encore un genre sans règles précises. Le roman est à cette époque un genre en marge, bien que ce soit un genre assez libre. Les romanciers assimilent leurs romans à d'autres genres littéraires : poème épique en prose, mémoires, etc. Vers le milieu du siècle le roman commence à faire partie de la littérature « sérieuse », pour devenir finalement le dominant de la période, quel qu'il soit son spécifique.

Toutefois, jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, l'enfant comme personnage indépendant - étudié pour lui-même et non pas pour illustrer un système d'enseignement plus ou moins bon - n'apparaît dans aucun livre. Quelle en était la cause ? C'était une question sociologique qui visait le bien-être des enfants allant jusqu'à la suppression de la puissance des parents sur leurs propres enfants si cette influence agissait à leur préjudice[15]. L'éducation

[12] Montaigne, *Essais,* Fénelon, *De l'Éducation des Filles,* en *Œuvres de Fénelon,* Mme de Maintenon, *Lettres et Entretiens sur l'Éducation des filles de Mme de Maintenon et de la Princesse des Ursins* ;
[13] Ernst-Robert Curtius, *op. cit.*, p. 199 ;
[14] Voltaire, *L'Ingénu,* Jean Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Bernardin de Saint Pierre, *Paul et Virginie* ;
[15] Hazel Erma McConnell, *op. cit.*, p. 16;

dans les établissements publics était pire qu'auparavant, la fréquentation des écoles n'était pas obligatoire, on étudiait surtout le latin et la religion parce que l'éducation était fournie par des instituteurs Jésuites[16]. Donc, un changement s'imposait ; on le voit après 1883, grâce à Guizot qui réussit à faire reconnaître l'enseignement primaire.

Cette manière de penser a été la cause d'une série de livres sociaux qui traitaient des enfants, livres qui ont ouvert la voie aux études psychologiques sur les écoliers[17].

Toutes ces influences ont contribué ensemble au bien-être de l'enfant et, avec l'augmentation de la conscience publique, l'enfant devenait une si grande partie de l'état qu'il y avait des enquêtes sur les conditions des enfants pauvres, et des lois pour restreindre les droits même des pères sur les enfants si ces droits leur devenaient nuisibles.

L'apparition de l'enfant dans la création littéraire française du dix-neuvième siècle se produit, d'abord, dans la poésie et ensuite dans le roman. Si avant, l'enfant était un personnage sans importance, il devient maintenant une figure centrale, et ses visages changeants reflètent les attitudes délibérées de la société envers ses enfants, et aussi la sensibilité d'un individu ou d'une époque.

Symbole de la meilleure nature de l'homme, l'enfant est souvent martyrisé par la société ; il est la victime, mais aussi le témoin, le juge et même le révolté qui réussit à toucher et à émouvoir le cœur des lecteurs[18].

BIBLIOGRAPHY:

1. ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime,* Plon, Paris, 1960
2. BETHLENFALVAY, Marina, *Les visages de l'enfant dans la littérature française du dix-neuvième siècle. Esquisse d'une typologie, Librairie Droz SA, Genève, 1979,* sur http://books.google.ro/books;
3. CURTIUS, Ernst – Robert, *Essai sur la France,* traduction de l'allemand par Jacques Benoist-Méchin, Éditions Bernard Grasset, Paris
4. JAN, Isabelle, *Littérature enfantine. Les enfants ne sont pas des jeunes*, sur http://rdereel.free.fr/volEZ1.html
5. MCCONNELL, Hazel Erma, *L'enfant dans la littérature française du dix-neuvième et vingtième siècle,* thèse présentée pour le titre de Maître des Arts, à l'Université de la Colombie Britannique, avril 1923
6. http://texcier-cdi.spip.ac-rouen.fr/IMG/html/pagesweb/s%20-%20condition%20des%20enf.au%2019%E8s..htm, article *La condition sociale des enfants au XIXème siècle ;*
7. http://www.droitsenfant.com/travail_histoire.htm, article *Histoire du travail des enfants en France*

[16] *Ibidem*, p. 17;
[17] *Ibidem*, p. 18;
[18] Marina Bethlenfalvay, *op. cit.*, sur http://books.google.ro/books;

E.M. CIORAN ET LA RÉTROSPECTIVE D'UNE INTRANSIGEANCE ARDENTE POUR DÉCODER LE PESSIMISME

Marinela-Alexandra Enache-Popa
PhD Student, University of Craiova

***Abstract**: The philosopher E.M.Cioran's implacability towards the disgrace of pessimism will lead him to an emerging repositioning in the cultural space of the 20th century. A paradigm change is necessary and achievable only through ontology and moral elegance. The ambiguity of a new identity accommodation is found in the form of a double contemplation: repressive contemplation and non-repressive contemplation.*
The true itinerary in the universe of Cioran pessimism evolves the major decision to act with responsibility, and more than that, with kindness and sensuality. In such conditions the impulse becomes necessary in establishing ethical thinking and to acquire a sense of plenitude, so as to erase that of contingency.

***Keywords**: Retrospective, ambiguity, repositioning, goodness, sensuality*

Le décodage du pessimisme de Cioran a suscité de nombreuses controverses dans la sphère intellectuelle de son époque, qui se poursuivent actuellement, car E.M. Cioran s'est laissé nonchalamment blâmer et cataloguer comme le redoutable pessimiste du XXème siècle.

L'absence de réaction aux critiques acerbes de ses écrits, le plus souvent associées à sa personnalité, donne un véritable aperçu de son pessimisme. Or, c'est là qu'intervient l'essentiel: E.M. Cioran nous a étonnés par son utilisation d'une sémantique linguistique spécifique, souvent de nature négative, pour faire face à des états émotionnels difficilement compréhensibles.

La maîtrise des significations linguistiques, lexicales et grammaticales d'une part, et expressives d'autre part, permet à E.M. Cioran de maintenir un bon équilibre sur le plan affectif. L'impérieuse nécessité d'une réponse, d'une hiérarchisation et d'un contrôle du pessimisme cioranien, nous conduit sur les traces de l'homme qui est et qui veut être le vrai E.M. Cioran.

Suivant de près l'implacabilité du philosophe E.M.Cioran face à la disgrâce du pessimisme, nous constatons que cette position d'isolement la mènera à un reclassement émergent dans l'espace culturel du XXème. La verticalité et la véhémence avec lesquelles il prône le pessimisme sont portées dans son cas jusqu'à la flagellation et même jusqu'à la torture de sa propre âme.

Un changement de paradigme est nécessaire et réalisable uniquement par la voie de l'ontologie et de l'élégance morale.

L'ambiguïté d'un nouvel accommodement identitaire se concrétise sous la forme d'une double contemplation: la contemplation répressive et la contemplation non-répressive.

Le véritable itinéraire dans l'univers du pessimisme cioranien évolue en même temps que la décision majeure d'agir de manière responsable et, plus encore, avec gentillesse et sensualité.

Dans ces conditions, l'impulsion devient nécessaire à l'établissement d'une pensée éthique et à l'acquisition d'un sentiment d'accomplissement, afin d'effacer le sentiment de contingence.

Le pessimisme cioranien est fondé sur des sentiments choquants et illusoires. L'une d'entre elles adopte un symbolisme particulier dans les écrits du philosophe, notamment le sentiment du vide. Bénéficiant d'un métalangage pessimiste, E.M. Cioran est poussé et finit par transformer le sentiment du vide en un vide sublime à double connotation: un vide de nature mystérieuse et un vide de nature cosmique.

Le vide existentiel cioranien

Le sentiment de vide éprouve à certains moments de sa vie l'homme qui fut, est et sera l'homme de génie, E.M. Cioran. Pour bien comprendre tout ce que vit Cioran, il est nécessaire d'insister sur les significations du vide.

Concernant le domaine de la physique et selon la définition du vide, le vide est l'absence de matière dans un espace délimité et défini. Et des deux sous-catégories identifiées en physique, le vide parfait et le vide partiel, E.M. Cioran emprunte précisément le vide parfait, le vide sous forme d'idéalisation, celui qui renvoie à l'espace interstellaire. Le vide de l'âme qui le prive du pouvoir de faire face à la vie quotidienne le pousse vers le vide existentiel.[1]

Nous serons étonnés de trouver dans ses Cahiers la présence d'un vide de nature surhumaine. Dans l'espace interstellaire, la présence de matière est minime et par conséquent l'espoir de guérison d'E.M. Cioran, également. Il fait constamment appel à l'injonction, à cette pression osmotique dans les moments d'angoisse, qui permet au philosophe d'écrire avec une sincérité débordante.

Ses écrits ne sont pas révisés, ils restent un témoignage vivant des états d'anxiété et d'épuisement qui ont tenu Cioran prisonnier pendant toute une vie.

Il exprime par écrit tout ce qu'il ressent. La réalité pessimiste persistera tout au long de son existence. Il écrit par un besoin impérieux de rester lucide, d'affronter sa douleur intérieure.

Il n'avait pas pensé à la victoire depuis longtemps, la guerre contre la maladie impitoyable qui envahissait son identité était perdue depuis sa jeunesse. Et dans ces circonstances, nous sommes habilités à poser des questions bien naturelles.

Quelle maladie peut ébranler un esprit de génie comme celui du grand philosophe et essayiste, aujourd'hui français, mais aux fortes origines roumaines ? Quelle douleur s'est emparée de son âme pour qu'il s'exile et répugne à sa propre langue ? Sommes-nous convaincus que ses entretiens avec des amis et des critiques littéraires révèlent ses véritables sentiments ?

À la lumière de certaines circonstances, nous pouvons donner des idées du type d'appel au manteau qui a permis de protéger la psyché de l'homme concerné. Un exemple pertinent de l'existence du vide dans la perspective de Cioran se situe dans le contexte tragique de la perte de son père. Dans les Cahiers, les phrases sont préfigurées de manière inattendue et indubitable. Cependant, il trouve la force de dévoiler la souffrance qu'il a éprouvée à la suite de la perte de son père.

Une manière ascendante de présenter les étapes de la prise de conscience de la disparition de celui qui fut son père, son premier ami et son guide dans un monde en pleine dérive.

Entre-temps, des influences extérieures l'attirent vers des terres émancipées, qui lui permettent d'occuper son esprit à l'apprentissage de la langue, de continuer à élargir son horizon en ce qui concerne les deux aspects, ontologique et anthropologique, essentiels à la

[1] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vide/81871

double propulsion : la maturité de l'homme E.M. Cioran et la perfection du style du philosophe E.M. Cioran.

Les facettes de sa pensée sont dimensionnées conformément à une lucidité qui se détache de la rigueur du pays d'origine, tombant dans un triangle subtil et critique grâce à son passage à l'Ouest.

Il s'éloigne complètement de l'image initiale créée dans la société roumaine, une image partiellement déformée, à cause des longs états d'insomnie et d'angoisse, de la déchéance humaine, mais aussi à cause du contexte historique et social de l'époque. Au fil des années, il devient le symbole d'un pessimisme ciselé qui résistera à son charme et à l'éradication des pensées grossières, parfois même juvéniles.

« 22 XII 1957

Vide surhumain, subit effondrement de toutes les certitudes acquises péniblement ces dernières années…

Le 18 du mois, mort de mon père. Je ne sais pas mais je sens que je le pleurerai une autre fois. Je suis si absent à moi-même que j'ai n'ai même pas la force d'un regret, et si bas, que je ne puis m'élever à la hauteur d'un souvenir ni d'un remords.

Percevoir la part d'irréalité en toute chose, signe irrécusable qu'on avance vers la vérité…

Sentiment *mystique* de mon indignité et de ma déchéance. [2]»

On retrouve dans ses descriptions des sentiments et des sensations violentes qui dessinent un système de valeurs négatives, maintenant vivante la question de la souffrance. Cette fois, la souffrance est accrue et personnalisée, elle devient, dans le cas de Cioran, un sacrifice.

La perpétuation du sacrifice devient une habitude au fil du temps, et le génie de la philosophie du XXème siècle vit sa vie au rythme de la souffrance. Ce qui est très intéressant dans ce sacrifice constant et révoltant, c'est la touche du sublime en tant qu'élément fondamental pour maintenir une trajectoire humaine.

Tout d'abord, dans ces confessions de Cioran, on constate la disparition de l'affection et de la compassion à l'égard de son propre père, toute la scène étant caractérisée par le tragique et le mystique.

On y découvre un spectateur lyrique de la mort de son père, de la perte des liens avec ses origines, de sa propre rupture avec son pays et sa famille.

Le besoin impérieux de détachement est en fait une fuite de la responsabilité de ses sentiments pour sa famille, sentiments forts qu'il a pu assumer à un moment donné. En effet, E.M.Cioran ne peut plus faire face aux émotions fortes, ni aux rencontres qui provoquent des sentiments mystificateurs.

« Ils s'étaient confrontés avec ses images et ses contenus qui, manifestement, étaient contaminés par le monde des instincts ».[3]

Le goût de la joie et du bonheur ressenti pendant son enfance a totalement désarmé E.M. Cioran et lui a fait ressentir pleinement son existence dramatique, qui le prive de la réalisation opportune d'objectifs immédiats, malheureusement transposés à un niveau subconscient. Le sentiment d'irréalité envahit tout son être et le prive de la possibilité de faire le deuil de son père comme il aurait pu le faire s'il n'avait pas été frappé par la maladie.

Un exemple d'amour véritable et de dévouement paternel est cette fois identifié dans le cas du linguiste Bogdan Petriceicu Hasdeu pour sa fille exceptionnelle, Iulia Hasdeu, écrivaine et poétesse française, et première étudiante roumaine à l'université de la Sorbonne. Dans le cas de Bogdan Petriceicu Hasdeu, le lien parent-enfant a été élevé à un niveau

[2] Cioran, « Cahiers », Édition Gallimard, 1957-1972, p. 10

[3] C.G. JUNG " Ma vie ", Souvenirs, Rêves et Pensées, Recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, Éditions Gallimard, 1973, pour la nouvelle édition revue et augmentée.

supérieur. Il ressent un profond attachement pour sa fille décédée, ce qui se traduit par le ton très touchant utilisé dans les poèmes écrits en sa mémoire.

L'admiration et l'amour de Bogdan Petriceicu Hadesu pour sa fille étaient si réels que, malgré la courte vie d'Iulia, elle a réussi à réaliser une œuvre vibrante d'une grande puissance créative. Dans les deux cas, le drame intérieur se manifeste intensément, mais de manière différente. Dans le cas de son père, Cioran refoule les souvenirs et les remords, tandis que Hasdeu met en lumière tous les souvenirs liés à sa fille.[4]

Il y a dans la composition de l'œuvre de Cioran et en lui-même une prédilection pour le négativisme. Le côté obscur des choses s'empare de lui, et tout autour de lui un lourd manteau recouvre la clarté de sa pensée, révélant qu'il est confronté à un négativisme qui s'intensifie jusqu'à l'épreuve.

Un mal inévitable submerge son esprit déjà déséquilibré.Un élément perturbateur souligné dans les Cahiers est le passage du temps. Pour E.M Cioran, le temps est synonyme de silence et de chute dans le vide. Ses moments de silence, d'immobilité passionnée, empêchent la clarté de sa pensée et le conduisent implacablement dans le monde de l'insomnie.

Dans ces moments de tourment intérieur qui le conduisent pratiquement à la folie, E.M. Cioran fait l'expérience de la discontinuité des instants jusqu'à ce que tout disparaisse. Alors, il n'entend plus, il ne voit plus, il sent seulement comment ses sens sont orientés vers le monde tragique du vide.

La seule voie pour échapper plus facilement du vide, c'est l'écriture. Une autre issue au vide se profile et lui donne une étincelle d'espoir, c'est le jour. La venue de l'aube l'éloigne de la douleur, mais lui fait prendre conscience que c'est précisément cet état de douleur qui lui permet de se tromper. Principalement des fautes d'orthographe, par exemple en sautant des lettres, ce qui lui cause une terrible détresse.

Parallèlement à ce type d'erreurs, d'innombrables omissions grossières commencent à apparaître. L'important est que E.M. Cioran se rende compte de ces changements au niveau personnel, intellectuel et social. Ils doivent être corrigés avec tous les efforts implicites et avec la dernière énergie. Pendant 40 ans, le fardeau à porter est presque machiavélique.

Dans le contexte de l'identification du pessimisme, nous pouvons évaluer la valeur intrinsèque du philosophe. Il est curieux de constater que c'est précisément cette valeur intrinsèque qui lui pèse, qui consume son esprit et son âme, et qu'en raison de cette mystification, il tombe peu à peu dans le vide.

Il est intéressant de noter les mécanismes constructifs d'E.M. Cioran qui consistent à assumer la responsabilité de ses propres émotions, ainsi que le processus difficile de dégagement des émotions.

Malgré toutes ces conditions, il a su décrire avec précision les événements du passé tout en sachant s'appuyer sur l'innovation pour inciter le lecteur à lire. Écrire dans les moments de douleur et de contrainte, cela signifie assumer ce que d'autres écrivains accomplissent avec sérénité et enthousiasme: élaborer, polir et filtrer à travers les yeux de l'esprit et de l'âme créatrice.

D'autre part, E.M. Cioran écrit à partir de la douleur et non de l'imagination. Toute sa vie, il a éprouvé le sentiment de la douleur, laissant à la postérité la tâche abstraite d'identifier le pessimisme fondé sur les blessures et les défis émotionnels.

Le vide comme répercussion du pessimisme

Le sentiment et la sensation de vide équivalent au sentiment de stérilité, d'absence de résultat est ressenti par E.M. Cioran sous la forme d'une perte irrémédiable. Tourmenté par

[4] https://www.usch.md/wp-content/uploads/2020/05/Conferin%C8%9Ba-B.P.Hasdeu-2018-E.pdf, B.P. GASDEU POETUL: VIZIUNE SI DRAMA, Liliana Grosu, dr., conf.univ. inter., Departamentul limbi si literaturi, pag. 25,26.

des sentiments d'impuissance et de révolte intérieure, E.M. Cioran est confronté en permanence au mécanisme de l'intériorisation, à l'opposé de toute objectivation et concrétisation des qualités psychiques.

Devant la variété des maladies mentales, on constate que le mécanisme d'intériorisation se substitue de façon naturelle au mécanisme d'extériorisation. Et le célèbre philosophe de l'humour noir applique héroïquement ses propres lois, instituées en raison de la nécessité.

La manifestation de cet humour noir forme une barrière contre toutes les pulsions intérieures et toutes les douleurs physiques.

E.M. Cioran suscite souvent des émotions extravagantes et des sentiments d'une nervosité et d'une frénésie peu communes. Un détail important apparaît dans ses pensées, notamment la classification du monde, de l'univers en deux catégories totalement différentes: l'univers de ceux qui dorment et l'univers de ceux qui sont éveillés.

C'est dans ce dernier qu'il se trouve, qu'il s'identifie à cette dure vérité, difficile à vivre et à gérer.

La prise de conscience de la possession du vide

Dans les moments de plénitude de l'âme, E.M. Cioran sent que le vide envahit son corps. Ce vide apparaît dans ses moments de terrible insomnie. Après que la douleur déroutante a envahi ses chambres intérieures, l'être de Cioran est caractérisé par l'apparition de la déstabilisation.

Privé du pouvoir de s'exprimer et de parler, il se rend compte du désarroi des états accablants et n'a plus qu'à prendre conscience de la présence du vide dans sa vie. Il se rend compte que tout est vain. Tous les efforts pour créer une vie normale sont en vain. En manque de repères dans cette phase difficile qu'il est obligé de traverser, il accepte le destin qui lui est réservé. Les techniques efficaces lui sont pratiquement interdites.

Le vide de l'âme, la zone interdite, l'angoisse de l'existence et l'ennui sont présentés comme des états d'âme transmis par la peur de ne pas pouvoir être sauvé. Les récits d'E.M. Cioran sont étroitement liés aux émotions produites par les événements fatidiques de sa vie, ainsi qu'aux éléments du paysage de son enfance et de son adolescence.

Pour un homme en plein combat contre la maladie, ces sensations sont bouleversantes et provoquent l'impuissance. Toutes prennent une sombre musicalité intérieure, avec des accents d'impassibilité.

« Mon père est mort il y a six mois. L'ennui me reprend, cet ennui que je connus dans mon enfance certains dimanches, et puis celui qui dévasta mon adolescence. Un vide qui évacue l'espace, et contre lequel l'alcool seul pourrait me défenre. Mais l'alcool m'est défendu, tous les remèdes me sont défendu. »[5]

Particularité du pessimisme cioranien, la mort déploie ses charmes de manière ironique. La mort se présente comme une idée qui le hante constamment, comme un élément anorganique qui suit l'effondrement intérieur et comme le résultat de l'angoisse avec laquelle cet homme doté de qualités littéraires est condamné à vivre.

Ce citadin épuisé porte son destin avec une virilité redoutable. Combien de génies auraient résisté à la maladie dévastatrice ? Combien de génies philosophiques et littéraires auraient cherché sans cesse à sortir de l'abîme ? Voilà des questions fluides et naturelles qui ont la force de révéler.

[5] Cioran, « Cahiers », Édition Gallimard, 1957-1972, p.4

On peut remarquer la présence d'un cosmoplisme immédiat dans son existence. Il est rempli de ces sentiments avec lesquels il se crée un bouclier contre la souffrance permanente. Un besoin féroce de trouver les moyens d'une sorte d'auto-thérapie. Il cherche de tout son être à se comprendre et à agir en conséquence.

Pendant une bonne partie de sa vie, E.M. Cioran reste victime d'une maladie définitive qui le transforme en solitaire, ou plutôt en prisonnier de la société dans laquelle il vit et de sa propre conscience. La pensée d'E.M. Cioran se mêle à son texte, obtenant une sorte d'hyperbolisation de l'obsession de la mort. On ne peut manquer de remarquer dans sa description l'existence de l'espace funéraire qui amplifie son angoisse, l'état de dégradation de l'âme qui conduit l'esprit d'une manière ou d'une autre vers la mort.

Son pessimisme devient l'emblème de l'univers cioranien, parsemé d'une grise existence et d'une obstruction de l'espace intérieur. Le pessimisme devient le symbole central de l'œuvre de Cioan, une sorte de symbole plurivalent qui plaide pour l'univers monotone, pour la révolte, dévoré par la drame, l'angoisse et, en particulier, par le sentiment du déclin.

Comme les philosophes universels, E.M. Cioran prétend se dissocier des perspectives multiples.

Une première perspective est tracée par le pessimisme aux tendances mystiques de E.M. Cioran, teinté par un pessimisme noir ou un humour noir, ainsi que par la perspective abulique du philosophe Cioran.

Mais l'écriture devient un outil essentiel au maintien de l'équilibre mental. Le remplissage du vide sera rendu possible par l'approche de l'écriture adoptée comme thérapie, une action qui deviendra l'alliée d'E.M. Cioran dans la lutte contre la dégradation de son état mental.

L'écriture comme forme de thérapie aide le philosophe à résister aux tentations suicidaires. Ainsi, E.M. Cioran devient involontairement une personne qui affronte son destin avec des pensées authentiques et soutenues. Tous ses écrits se révèlent être une véritable pierre précieuse de la littérature.

La persévérance dans l'art d'écrire a servi en même temps à se protéger de la folie, en étant conscient du fait que tout type d'écriture et toute étape orientée vers la création sont importants pour valider le niveau de manifestation des compétences spécifiques de la philosophie universelle.

Ce n'est qu'en voyageant dans les domaines de la philosophie, de la littérature, de l'histoire et de tous les autres domaines, nous pouvons tous assister à l'envol vers le vaste océan de la connaissance.

Les œuvres de Cioran, d'une valeur inestimable, qui ont été et sont à la portée du lecteur, représentent le portail vers d'autres mondes, des mondes parsemés de magie, de mystère et de la nourriture nécessaire à l'esprit intellectuel.

E.M. Cioran a fait beaucoup de recherches, et cette démarche lui prenait tout son temps. Conscient de l'importance de sa propre formation, et agissant dans ce sens dès son plus jeune âge, E.M. Cioran a développé un vocabulaire actif, une imagination, un esprit critique et une manière originale et authentique d'exprimer sa pensée.

De notoriété publique, il reçoit, en plus de la thérapie par l'écriture, une aide exceptionnelle de la part de sa compagne, Simone Boué. Les solutions pratiques qu'il propose l'éloignent souvent de l'univers monotone dans lequel E.M. Cioran a plongé. Et pourtant, selon son œuvre, avec un sarcasme débridé, on s'aperçoit qu'il n'a pas peur de la mort, on s'étonne plutôt de voir comment il envisage l'idée de la mort.

Malgré cela, il a décrit avec précision des événements du passé et a su s'inspirer de l'innovation pour inciter le lecteur à lire. Écrire dans des moments de douleur et de contrainte, c'est supposer que ces expériences le représentent.

Alors que d'autres écrivains mettent sur papier des textes élaborés, polis et soigneusement filtrés, souvent à travers les yeux d'un esprit lucide, E.M. Cioran écrit à partir de la douleur,

de la pitié de soi et non de l'imagination. Toute sa vie, il a éprouvé le sentiment de la douleur, du drame et de la mort comme un échec incontestable.

Bien que similaire à Jean Pul Sarte, tous deux traitant de thèmes existentialistes, E.M.Cioran va au-delà de l'identification du pessimisme, de son acceptation et parvient à une prise de conscience du vide de l'existence. Ainsi, en découvrant et en comprenant l'art du pessimisme de Cioran, nous pouvons nous diriger vers un nouvel art de l'avenir marqué par la bonté.

BIBLIOGRAPHY :

1. Cioran, « Cahiers », Édition Gallimard, 1957-1972
2. Cioran, Entretiens, Arcades, Editions Gallimard, 1955, pour la présente édition
3. C.G. JUNG " Ma vie ", Souvenirs, Rêves et Pensées, Recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, Éditions Gallimard, 1973, pour la nouvelle édition revue et augmentée.
4. https://ro.wikipedia.org/wiki/Vid
5. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vide/81871
6. https://www.usch.md/wp-content/uploads/2020/05/Conferin%C8%9Ba-B.P.Hasdeu-2018-E.pdf
7. B.P. GASDEU POETUL: VIZIUNE SI DRAMA, Liliana Grosu, dr., conf.univ. inter., Departamentul limbi si literaturi

OUR FATHER OR THE CLAIM OF THE COMMUNICATION WITH GOD IN CONTEMPORANEITY

Paul-Cristian Albu
PhD Student, University of Craiova

Abstract: *The purpose of the paper is to illustrate how the relationship with God can be understood in contemporaneity. I pay attention to the manner of drawing a parallel between the words understanding of the short Biblical poem Our Father and the deep message we can reflect on for having a perspective on how to express the magnanimity of God in a very corrupted universe. It is very true that the Supreme Divine Instance as it is always depicted in Christianity is not visible to the naked eye, but we can establish a very useful and profound communication with Him through the words we use to express His Compassion, Love and Sovereignity over the human beings and nature. By reading some books for having a perspective on Jesus-Christ deep message, we can formulate a true opinion on how to address God in a highly secularized world.*

Keywords*: God, Christianity, merciful, Our Father, Jesus-Christ*

Introducere

Studiul meu își propune, în momentul de față, să aducă în discuție maniera prin care omul contemplă asupra deperdiției sentimentului religios într-o societate profund laicizată, într-un cosmos mundan marcat profund de vicisitudini psiho-sociale cu impact de abrutizare asupra ființei umane vidate de conținut hristic din cauza laicizării gândirii toposului european. În acest sens, mă rezum la particularitatea versurilor aramaice ale Domnului nostru Iisus Hristos puse în exergă pentru a se ranforsa avertismentul oferit prin apoftegmele profetice cu privire la destinația umană pentru care se prezintă o propensiune indeniabilă și execrabilă.

Mă rezum, ca punct de referință, la Rugăciunea Domnească menționată anterior, precum și la un ansamblu habitudinal de lucrări auxiliare de natură critică prin care se devoalează publicului larg deperdiția valorilor creștine într-o societate din ce în ce mai secularizată, precum și actul de comprehensiune al libertății oferit de Logos care constituie un suport de veridicitate pentru orice societate unde se pronează autenticitatea și preeminența tradițiilor creștine.

În momentul în care mă raportez la acest psalm, este indispensabil de a nota că mă confrunt cu surse variate al căror conținut este deținut de marca indicibilului pentru ființa umană habituală sau atee, precum și de a eteroclitului. În acest caz, afirm că atenția mea prezintă o propensiune asupra unui subiect de actualitate, ba chiar aproape inexistent în critica literară românească, respectiv interpretarea creației poetice biblice din perspectivă filologică, în literatura română.

În acest context, se cuvine să afirm că unii cercetători și-au îndreptat întreaga atenție asupra unei analize sumare a psalmilor biblici, precum și a viziunii diferențiate despre universul biblic pe care o comportă mesajul acestor apoftegme versificatoare, în a sa

comprehensiune a stilului biblic jalonat de arguție și de profetizare a munificenței divine, într-o lume livrată Malului Imuabil și a aneantizării relațiilor fraterne.

În cadrul acestui travaliu, am avut câteva abordări de ordin general în care am prezentat tentativa de a oferi o reprezentare a viziunii pe care o posedă Mântuitorul Iisus Hristos pentru ca actul comprehensiv al mesajului evanghelic să se perceapă mai facil de către publicul larg format din lectori experimentați și inocenți. Versurile pe care le voi analiza designează o contextualizare a caracteristicilor psalmului biblic pentru o înțelegere profundă a manierei în care se reflectă avuarea credinței în Domnul nostru Iisus Hristos, într-un univers care abandonează valorile primare și imperisabile ale religiei ortodoxe.

Comentarea versurilor

Tatăl nostru Care eşti în Ceruri

Lexemul care comportă un rol de semem în cadrul acestui enunț versificator și care posedă, în traducerile autohtone origine latină tată-tata exultă munificența sau magnificența Instanței Divine Supreme într-un univers care posedă un metisaj imputrescibil cu starea de dolență ranforsată de către o purgație a sentimentelor de bonomie, solicitudine și imolare față de un Ideal jalonat de concretitudine într-un univers în care vicisitudinile socio-umane se consumă pentru a marca dezavuarea omului a principiilor divine care i-ar marca existența într-un cosmos mundan care prezintă o sumisiune față de diverse pericole augmentate grație unei stări care evocă o comuniune dintre Malul Suprem și forța malefică a umanității. Substantivul „ tatăl'', plasat în cazul nominativ, precum și adjectivul pronominal posesiv *nostru* a cărui etimologie se regăsește în latinescul *nostrum*, *nostrii* cu rol de pronume posesiv conturnează imuabilitatea prezenței unei Divinități Omnipotente și Omniprezente, imuabilitate care devine marcată de existența monologului adresat care jalonează actul volitiv al Lui Dumnezeu-Fiul de a indica ființei umane habituale veritabilele Sale intenții de a converti în fezabil actul comuniunii cu Creatorul Universului, deoarece omul rațional se plasează într-un cosmos marcat de accente pantagruelice, în care tronează Malul Suprem prin care se certifică indispensabilitatea actului de comprehensiune de către omul ordinar al comunicării cu Divinitatea Supremă, într-un univers în care superficialitatea și despotismul, cu nuanțe de universalitate, comportă rolul de a augmenta lectorului platitudinea acțiunilor sale care, de cele mai multe ori, se grefează în sânul inanității spirituale, căci „ Numele personal al lui Dumnezeu, JHWH, înseamnă protecţie şi refugiu.''[1]

Lexemul-semem *ceruri* propulsează propensiunea umanității de a realiza actul de comuniune cu o Instanță Supremă a cărei abitație se regăsește într-un loc preeminent teritorialității în care acesta își jalonează, inexorabil, activitățile jurnaliere, Domnul nostru Iisus Hristos având rolul de a-i aminti omului că totul se rezumă la o multiplicare a complexificării noțiunii de Dumnezeu, într-o lume care se marchează prin niște indigențe de natură morală veridică, prin actul sapiențial de a înțelege și comunica, la scară largă, cu Paradisul în care tronează ființe a căror fibră celestă va cunoaște o infinitudine în Neant.

În acest context, se cuvine să precizez că Dumnezeu-Fiul dovedește Justețea Inebranlabilă de a reaminti ființei umane că, pentru a cunoaște Absolutul, omul posedă rolul de a cunoaște valorile care se centrează asupra actului recognoscibil de înțelegere a actului de Imolare prin care se devoalează actul de Iubire al Instanței Incomensurabile și Indefectibile pentru ființa umană care prezintă o sumisiune față de Infernul Spiritual unde se inserează Malul destructibil prin actul de Crucificare al Domnului nostru Iisus Hristos.

Sfinţească-se Numele Tău

[1] https://www.crestinortodox.ro/credinta/un-comentariu-rugaciunea-tatal-nostru-161554.html

În acest context, este indispensabil de a afirma că verbul reflexiv, la modul imperativ, *sfințească-se*, a cărui etimologie provine din slavonescul *sventiti* conturnează prezența eficace și irefutabilă a unui monolog adresat care ranforsează raportul dintre preeminența celestă a Creatorului Universului și excepționalitatea acestuia prin care se designează jalonarea sacralității ființei absolute din creștinism de care se acroșează omul plasat într-un cadru mundan marcat de tribulații insolvabile, de stări dolente care comportă accente autoritariste, acest imperativ punând în exergă raportul dintre o ființă ordinară care nu prezintă capabilitatea de a se înțelege pe sine, deoarece abhorează libertatea de a observa ansamblul unitar al regulilor pe care le oferă Divinitatea Iudeo-Creștină, acceptând retrecisarea sinelui din cauza sumisiunii unor suplicii ale acestuia care acceptă convenții tiranice pentru a se abrutiza, într-o lume amplificată de indigența spiritualului, a platitudinii și a machiavelismului și o ființă supranaturală care dorește surpasarea Puterii Malului de către omul habitual, neposedând dexteritatea de a-i înțelege rafinamentul divin, căci există o ,,opoziție radicală între o lume fără conștiință autentică și fără grandoare umană și personajul tragic a cărui grandoare constă precis în refuzul acestei lumi și a vieții''[2]

Adjectivul pronominal posesiv *Tău*, de origine latină, evocă, pe lângă acest monolog adresat, actul Său volitiv de a ajunge la surpasarea relației marcate de ecart cu ființa umană, deoarece Acesta are conștiința că Inanitatea se poate converti în fezabil și că Nimicul din care a cunoscut o emergență indefectibilă omul nu poate fi supus maledicției, neînțelegerii absolute cu Alteritatea, ranversării și destructurării paradigmei de libertate caracterizată prin plenitudine, căci, în conformitate cu a Sa dorință, totul este supus prezervării reperelor ancestrale care pun în exergă o manieră dicibilă de expresie a oricăror concepte considerate obsolete de către omul antic, neo- și postmodern, fiind capabil de a observa totalitatea unitară a regulilor după care se ghidează umanitatea, deoarece Dumnezeu nu retrecisează nimic, oferind virtualitatea omului de a cunoaște sumisiunea în fața unor suplicii ale diferiților protagoniști care acceptă niște convenții habituale pentru a se aclimatiza într-o lume plină de elemente mediocre și pantagruelice.

În cazul ființei care se conduce după un destin mizeros, tragedia posedă un metisaj inamovibil cu suferința, Dumnezeu, prin Munificența Sa, dorind să îi ofere și să îi propună un plan adițional de Salvare prin clemență și comprehensiune mutuală, atât cu semenii săi, cât și cu El Însuși, căci Divinitatea Iudeo-Creștină îi conturnează o axă tridimensională de purgație a sentimentelor negative, a tribulațiilor, printr-o comuniune care îl va determina să pună în prim-plan sentimentul de optimism incomensurabil, chiar și pentru persoana care nu are habitudinea și temeritatea de a devoala sau atesta dorința sa imprescriptibilă de comunicare cu Dumnezeu-Tatăl, Această Ființă preeminentă lui, din cauza aprehensiunii incomensurabile de a nu se detașa de cei care își plasează existența jurnalieră în cadrul unui univers care oferă juisență profundă pentru persoana ordinară care nu dorește să caute și să găsească răspunsuri grefate în sfera sememului *diversitate semantică* , întrucât alogenul care ranforsează superficialitatea umană consideră că omul este în relație de servitudine cu elementele care implică punerea în relief a unei viziuni idolatre față de ceilalți semeni care nu doresc să creadă în Cuvântul Divin.

Excepționalul divin va cunoaște o complexificare totală a gândirii umane, într-o lume lipsită de repere morale care să jaloneze caracterul perisabil și persiflant al unei persoane din cauza unei indigențe umane a înțelepciunii pentru a cunoaște comunicarea cu nuanțe de veritate unde tronează Perfectul și Infintitul, fapt atestat prin una ,,dintre cele mai sistematice și unitare explicații a celor șapte cereri ale *Rugăciunii Domnești* ''[3].

[2] Lucien Goldmann, *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1955, p. 352

[3] Otto Bardenhewer, *Geschihte der Altkirchlichen Literatur*, Freiburg im Brisgau, 1923, vol.III, p. 276

Vie Împărăția Ta

Lexemul cu nuanță de arhaism vie provenit din verbul la infinitiv a veni ranforsează ideea preeminenței Judecății Ultime configurate în cadrul religiei creștine. Sememul provenit din latinescul imperator din care a rezultat cuvântul împărăție comportă valoarea irefragabilă de a aminti omului că deperdiția valorilor morale într-o lume abrutizată de Malul Suprem evocă indeniabilitatea finalizării unei etape mundane a umanității prin recompensa obținută grație unei Imixțiuni a Divinității, la finalul secolelor, pe Terra, în urma unei combatitivități dintre Bine și Rău, dintre obscuritate și Veritate, dintre Paradis și Tartar, dintre autoritarismul ignobil al demonilor și lumina cu nuanță de plenitudine care ghidează ființa umană spre o sumisiune față de totalitatea infinitudinii unde tronează Trinitatea Creștină și unde atrocitățile vor fi subsumate unei ramplasări cu Iubirea Absolută, în Numele Sfintei și Dătătoarei de Viață Treimi.

Adjectivul prononimal posesiv *ta* propulsează indispensabilitatea afirmării unei complexități a situației în care se află umanitatea care preferă o propensiune spre concupiscență de natură spirituală, spre aneantizarea imaginii Trinității Creștine din viața jurnalieră, proferându-se, astfel, conivența acestor elemente în fața unui cezarism al Malului Suprem care penetrează în inima acestuia în vederea molestării complete cu pasivitatea morală și intelectuală din cauza indigenței unei ordini ghidate de mizericordie divină și clemență umană care să posede ca finalitate actul de combatitivitate contra contaminării ansamblului habitudinal și eterogen, adeseori, cu ideile provenite din dionisiacul acerb al unui Infern cu notă de abject.

Acest regat celest fasonează antamarea unui proces de convertire a omului prin care falaciosul, incongruentul și bizarul se vor aneantiza odată cu amfibolicul unei lumi în deplină ranversare a Paradigmei Malului în vederea expresiei unei arguții a limbajului divin pentru integrarea acestuia, la finalul acestui cosmos mundan, care să se integreze într-o totalitate de natură divină prin care să se întrevadă probabilitatea de a emerge o comuniune plenară cu Divinitatea și unde luxura mundană, mândria demonică se demantelează în Infinitudine în vederea acordării unui sens vieții cu nuanță de perfectibil sau perfect într-o lume în care Divinul va fi reprezentat, în imaginea vizuală absolută a omului, drept Veritatea cu nuanțe de particularitate în fața unui om care va cunoaște o purificare de natură spirituală a ethosului propriu, precum și a vieții care se va concentra în jurul Perfecțiunii Incarnate de către Divinitatea trinitară de factură Iudeo-Creștină.

Fie Voia Ta/ Facă-Se Voia Ta

Acest citat pune în exergă Munificența și Magnificența Lui Dumnezeu care trebuie avuat oamenilor, fiind vorba despre o Divinitate care nu se manifestă autistă la durerile umane și de care este indispensabil de a se acroșa pentru ca ființele umane să se afle în raport deplin de comprehensiune cu Dumnezeul Lui Avraam, Isaac și Iacov pentru a ne deroba de puterea meschină și insațiabilă a Malului. În acest context, se impune persoanei fidele față de mesajul iudeo-creștin de a opera cu ranversarea sau diluarea acestui Mal care posedă o fizionomie tenebroasă și despotică pentru a exista virtualitatea ca omul să iasă victorios din ghearele acestuia pentru ca identitatea inocentă a omului habitual să fie prezervată, în manieră integrală și incorigibilă.

De asemenea, verbul la conjunctiv cu nuanță de imperativ Fie sau Facă-Se demonstrează actul volitiv divin care se manifestă în fiecare individ uman, precum și la nivel general, prin prezența Divinității Iudeo-Creștine în ceea ce concerne Omniprezența și Omnipotența-I, nefiind un Dumnezeu camuflat al gândurilor, simțirilor și trăirilor noastre, fiind o Divinitate marcată de Veritate Supremă care oferă elecția omului de a se sustrage din calea inchietudinii existențiale, Dumnezeu fiind Cel prin care totul se convertește în fezabil,

în lăuntric, în Divino-Uman, unde totul se unește prin și către Sine, raportul cu El neînscriindu-se în categoria superfetațiilor umane și al rizibilului.

În acest context, se cuvine să afirmăm că Dumnezeu constituie o prezență palpabilă, la nivel psihologic, dar și Veritabilă care posedă stăpânirea asupra întregului univers și care Își manifestă actul volitiv, în manieră incesibilă, față de care ființa umană e obligată de a prezenta un act de sumisiune în vederea cooperării și comuniunii dintre Instanța Absolută și omul care cunoaște o propensiune pentru a sa stare de inanitate în fața Morții marcate de efemeritate și demantelare a obiectivelor umane. Astfel, omul aude povestindu-se „ de taine''[4]

Precum în Cer și pe pământ

Actul volitiv celest oferă omului contemporan virtualitatea de a putea discuta cu Absolutul și de a îmbrățișa comuniunea cu notă de plenitudinar cu Absolutul, totul rezumându-se la prezervarea identității divine pentru a proteja ființa umană de niște stări dolente incomensurabile și surmontabile grație manifestării Divinității Iudeo-Creștine în plan teluric. Faza cunoașterii identității divine comportă o nuanță de plenitudine bonomă pentru ființa care dorește să reia comuniunea cu El și prin care Dumnezeu cel Preaiubit de toată ființa creștină se manifestă pentru a-Și prezerva și proteja întreaga creație. Cum Trinitatea Iudeo-Creștină este aceea care a creat o emergență în lume a omului, tot așa acesta deține suveranitatea auctorială, atât în cadrul dimensional infinit, cât și în cel mundan, „ ființa umană fiind diferită de Ființa Dumnezeiască''[5].

Pâinea noastră Cea de toate Zilele

Actul metonimic redat din substantivul-semem pâine redă autenticitatea trăirii spirituale prin care se potențializează devoalarea hranei spirituale prin care omul prezintă o sumisiune față de o transgresare cu nuanță de habitual a comunicării cu Divintatea Bonomă transfigurată în cadrul sacramental și literar din Vechiul și Noul Testament, deoarece se are în vedere conștientizarea unei esențialități a unei condiții bizare și tragice a creaturii umane prin care Inamicul Creștinismului dorește să aneantizeze întreaga creație umană prin tentativa de exercitare a impregnării unei stări de lasitudine în inima omului, printr-un act de maliționizitate incomensurabilă a cărui fantoșă este destinul despotic prin care se dorește renunțarea absolută la sensul vieții. Astfel, spus Dumnezeu vrea ca omul să se Îndumnezeiască. [6]

Dă-ne-o nouă astăzi

Dorința irefutabilă și inextingibilă a umanității de a comunica și de a fi într-un act plenar de comuniune cu Divinitatea atestă gândirea bizară a umanității care prezintă impotența de a se deroba de actul machiavelic inserat în sfera demonicului, deoarece umanitatea nu posedă probabilitatea de a se detașa de contingentul ordinar care prezintă o sumisiune față de Malul Absolut reprezentat de veacuri atât în iconografia creștină, cât și în scrierile sacre ale Creștinismului prin figura tutelară a mefistofelicului care dorește menținerea irepresibilă a umanității în ghearele sale.

Și ne iartă nouă greșalele noastre/ Precum iertăm și noi greșiților noștri

Dorința de comunicare cu Divinitatea se manifestă prin actul volitiv inebranlabil a Umanității de a-i fi absolvite toate erorile comise în numele său, dat fiind că efemeritatea ființei umane comportă o imixțiune intenabilă cu ideea fragilității umane care este supusă

[4] Pr. Chiril, *Procateheză,* P.G. , 33, 344A
[5] Sfântul Nicolae Velimirovici, *Tâlcuire la Tatăl nostru*, Editura Predania, București, 2008
[6] *Învățătura de credință ortodoxă,* Editura Institutului Biblic, București, 1992, p. 211-227.

unei mediocrități a condiției sale în vederea ingurgitării de către Moartea care se remarcă printr-o demantelare a tot ceea ce există în univers.

Și nu ne duce pe noi în ispită, ci ne izbăvește de Cel-Rău

Acest ultim vers biblic din Evanghelia după Matei pune în exergă indispensabilitatea omului de a nu fi livrat totalmente Malului, printr-un monolog adresat prin care se reamintește omenirii că nu dorește să se regăsească pe sine însuși în vacarmul unei lumi abrutizate de forțele Malului care pare a fi Suprem, la prima vedere. Astfel, se are în vedere să nu fim compromiși.[7]

CONCLUZIE

Această rugăciune capitală din viața creștinului ne amintește de dorința de comunicare cu Dumnezeu pe care trebuie să-L mărturisim mai tare, căci, altfel, pietrele vor striga, într-o lume în care se interzice Pronarea Cuvântului Său pentru livrarea acesteia spre Răul Suprem care nu suportă Iubirea Domnului, precum și pe Însuși Hristos. Acest articol, cel mai frumos din cele pe care le-am creat, îmi dă ușurătatea de a-L mărturisi pe Hristos-Dumnezeu, într-o lume care dorește să se îndepărteze de EL și în care unii oameni doresc Să Îi interzică Numele pentru a fi dedat uitării, ba chiar urât.

BIBLIOGRAPHY:

1. Bardenhewer, Otto *Geschihte der Altkirchlichen Literatur*, Freiburg im Brisgau, 1923, vol.III
2. Chiril, Pr. Procatehează, P.G. , 33, 344A
3. Goldmann, Lucien *Le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1955
4. *Învățătura de credință ortodoxă*, Editura Institutului Biblic, București, 1992, p. 211-227
5. Sofronie, Arhimandritul, *Rugăciunea-experiența vieții veșnice*, Editura Deisis, Sibiu, 2001
6. Velimirovici, Nicolae, *Tâlcuire la Tatăl nostru*, Editura Predania, București, 2008
7. https://www.crestinortodox.ro/credinta/un-comentariu-rugaciunea-tatal-nostru-161554.html

[7] Arhimandritul Sofronie, *Rugăciunea-experiența vieții veșnice*, Editura Deisis, Sibiu, 2001

VALERIU GAFENCU – THE SAINT OF THE PRISONS. POEMS, LETTERS, AND TESTIMONIES FROM THE PERIOD OF DETENTION

Adriana Maria Călugăr (Cutean)
PhD Student, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: *In the article Valeriu Gafencu – The Saint of the Prisons. Poems, Letters, and Testimonies from the Period of Detention, I aimed to present the prison experience of Valeriu Gafencu in the communist jails, a living proof of the anti-communist resistance in the concentration camps of Romania. I provided biographical data about Valeriu Gafencu, his vast religious culture, and his spiritual development. During his time in prison, Valeriu Gafencu experienced a great spiritual evolution, which became evident in his poems, the testimonies of other detainees, and the letters he wrote to his family. Valeriu Gafencu distinguished himself not only through his pure faith and his resilience in the face of great suffering, but also through his friendship, compassion and true love for those around him, whom he inspired and uplifted spiritually. Gafencu sacrificed himself for others, living a humble life of prayer, with love at the core of all his actions. He was considered a saint due to his profound way of living, his relationship with God, and the way he brought peace to the souls of those around him. I included excerpts from letters addressed to his family, testimonies from those who knew him and considered him a saint due to his sincere life and deep connection to God, along with autobiographical poems written during his detention. These poems served as confessions of both his suffering and love, and they were the path that brought him closer to God.*

Keywords: *The Saint of the Prisons, spiritual development, resistance, detention, testamentary and autobiographical poems*

Date biografice

Valeriu Gafencu s-a născut la data de 24 decembrie 1921 în Basarabia, în comuna Sângerei, jud. Bălţi. A absolvit Liceul „Ion Creangă" din oraşul natal, apoi Facultatea de Drept din Iaşi. Student fiind, a avut o activitate politică interzisă în acea perioadă, intrând în Frăţiile de Cruce.

Vasile şi Elena, părinţii săi au fost ţărani. Tatăl său a fost învăţător în satul natal. Când a fost închis la Galda, Valeriu Gafencu a vorbit despre părinţii săi: „ Când s-a căsătorit, mama avea vreo 24 de ani. Tuţa (tatăl lui Valeriu) era cu vreo 10 ani mai în vârstă. Tuţa o iubea în taină de mult timp. Mama era o fată simplă, cu şcoala primară, fără altă avere decât fecioria sufletului şi a trupului. Tuţa era un om întreg, sănătos şi voinic, cu un trecut frumos, student la Politehnică, bine văzut de toţi oamenii de valoare pe care-i avea Basarabia în acele vremi. Îi mai trebuia puţin şi ieşea şi el inginer. [...] a renunţat la toate perspectivele pe care i le deschidea viitorul şi s-a întors în sat, la plug, făcându-se şi învăţător."[1] Aceştia au avut patru copii: Valeriu, Valentina, Eleonora şi Elisabeta. În anul 1940, Valeriu termină liceul şi se înscrie la Facultatea de Drept din Iaşi, deoarece Basarabia este cedată Rusiei.

[1] *Sfântul închisorilor*, Mărturii despre Valeriu Gafencu, adunate și adnotate de monahul Moise, Alba Iulia, 2007, p. 13.

În ianuarie 1941, este arestat de guvernul Antonescu şi condamnat la 25 de ani de muncă silnică. Colegii de facultate şi câţiva profesori îl susţin în timpul procesului, aducând argumente că „ar aduce mari servicii comunităţii academice şi întregii societăţi româneşti”[2].Cu toate acestea, la 20 de ani este condamnat să facă închisoare.

Alexandru Virgil Ioanid afirma că „Încă din copilărie, Valeriu avea o inteligenţă vie, o fire blândă, şi era deosebit de corect, conform celor relatate de surorile lui, care se află în viaţă. Era «născut», iar nu «făcut» bun”[3]. Avea chipul cuprins de melancolie, privirea întoarsă spre sine, o bunătate prin care se făcea remarcat. În anul 1944 i s-a cerut să colaboreze cu cei aflaţi la conducerea ţării, însă a refuzat şi a rămas în continuare în detenţie. Cultura sa religioasă era extrem de vastă, studia atât teologi români, cât şi ruşi: pr. Dumitru Stăniloae, Vladimir Soloviov, Fiodor Dostoievski. Studia, medita, se ruga şi era înconjurat de alţi tineri sinceri, cu o credinţă puternică.

În 1942, într-o scrisoare adresată surorilor sale, scria: „În viaţa asta credinţa e totul. De aceea, omul fără credinţă e mort”[4]. În perioada 1946 – 1948, Valeriu Gafencu a fost repartizat în colonia Galda de Jos. În data de 4 mai 1948, colonia a fost desfiinţată şi deţinuţii s-au întors la Aiud. O parte dintre deţinuţi a fost transferată la Piteşti. Deţinuţii vechi au impus ordinea şi disciplina: „tonul acesta l-a imprimat cel care a impresionat prin tăria, atitudinea şi exemplul pe care l-a dat ca nimeni altul: Valeriu Gafencu”[5]

În închisoare, Valeriu Gafencu a ajuns să cunoască desăvârșirea, a cunoscut credința adevărată izvorâtă din suflet curat. Rugăciunea a fost balsam pentru minte și suflet, cea care i-a dat puterea să îndure chinurile de la Aiud, apoi de la Pitești, unde torționarii au încercat să-l reeduce, însă el era foarte bolnav. Se îmbolnăvise la Aiud de TBC, din cauza condițiilor dure de detenție. Într-un final, a fost transferat la închisoarea de la Târgu-Ocna în decembrie 1949, unde regimul de detenție nu era așa de strict, însă această mutare nu i-a fost folositoare, deoarece slăbise foarte tare, ajunsese numai piele și os. Singurul avantaj a fost că nu a mai fost chinuit atât de tare ca la Aiud și ca la Pitești. Situația în care s-a aflat a evidențiat cât de bun creștin este, până la jertfă și sacrificiu.

Foamea, frigul, chinurile la care a fost supus l-au îmbolnăvit de tuberculoză şi reumatism. Cu toate că era foarte bolnav, după ce a fost transferat în penitenciarul de la Târgu-Ocna, avea grijă de ceilalţi deţinuţi care erau bolnavi şi îi hrănea, îi încuraja. Acţiunea de reeducare de la Tg. Ocna a reprezentat un eşec: „Acolo, atmosfera era dominată de duhul creştin, pe care Valeriu îl impunea prin simpla lui prezenţă”[6].

Poezia *Mi-s ochii trişti* este creată de el, în încercarea de a exprima în versuri chinurile și suferințele lui: „Mi-s ochii tristi si fruntea obosita/De-atata priveghere si-asteptare/ Mi-e inima bolnava, istovita,/ De grea si indelunga alergare/ Si plange ca o pasare ranita./ Cand ochii mi-i inchid si cat in mine/Puteri sa sui Golgota pana sus,/O voce, un ecou din adancime/Imi spune bland: Viata e Iisus,/ Margaritarul pretios e-n tine./Privesc la dimineata minunata/A Invierii Tale din mormant,/Ca Magdalena, ca si altadata,/Ingenunchez 'naintea Ta plangand/Si-s fericit si plang cu Tine-n gand.”[7]

Din cauza regimului extrem de dur din temnițele comuniste și a torturilor la care a fost supus, Valeriu Gafencu a ajuns la Târgu-Ocna, într-o stare foarte gravă, încât faptul că a supraviețuit timp de doi ani a fost considerat o adevărată minune. Unul dintre deținuții de la

[2] *Din temnițe spre Sinaxare*, Volum coordonat de Danion Vasile, Ediția a doua revăzută, București, Editura Areopag, 2011, p. 150.
[3] *Ibidem*, p. 150.
[4] *Ibidem*, p. 152.
[5] *Ibidem*, p. 163.
[6] *Ibidem*, p. 164.
[7] *Sfântul închisorilor*, Mărturii despre Valeriu Gafencu, adunate și adnotate de monahul Moise, Alba Iulia, 2007, p. 302.

Tg. Ocna își amintește: „Sosirea sa în acest penitenciar este resimțită de ceilalți deținuți ca un miracol. Personalitate harismatică, Valeriu Gafencu, preschimbă traiul sordid de închisoare în viață cu adevărat creștină. El era îngerul cu ochi albaștri care obliga, prin însăși prezența lui, la pocăință și rugăciune, care-i întărea pe cei din jur și-i transforma lăuntric pentru tot restul vieții.[8]

Rezistența sa spirituală și morală în fața sistemului atroce de la Pitești a plătit un preț care l-a dus în situația de a-i fi răpită definitiv sănătatea. Lipsa hranei, torturile, reumatismul, frigul, TBC-ul i-au năruit sănătatea trupului. Cu toate acestea, chipul său era inundat de o lumina nemaiîntâlnită și neobișnuită, despre care au depus mărturie foarte mulți dintre foștii deținuți care au avut privilegiul să îl cunoască și să fie în preajma lui în ultimii săi ani de viață. Era în permanență cu gândul și sufletul la rugăciune. Trupul era slăbit de boală, dar lumina harului divin care sălășluia în el trecea dincolo de barierele fizice și intra în contact cu ceilalți deținuți. A așteptat ziua morții cu o pace interioară și cu o seninătate care i-au impresionat și pe gardieni. Duhul Sfânt își făcuse lăcaș în trupul său neputincios.

Valeriu a fost învrednicit de Dumnezeu să își cunoască ziua în care va muri. În data de 2 februarie 1952, Valeriu i-a rugat pe colegii săi să îi facă rost de o cămașă albă și de o lumânare, pentru a le avea pregătite pentru ziua de 18 februarie 1952, ziua în care acesta își va da ultima suflare. A fost un tânăr care s-a jertfit total, și-a sacrificat libertatea, viața, familia și tinerețea pentru Dumnezeu și pentru Țara sa.La18 februarie 1958, Valeriu Gafencu , Sfântul Închisorilor, se îndreaptă spre un alt tărâm, moare pe pieptul lui Nicolae Itul, care i-a respectat ultima dorinţă şi i-a pregătit cămaşa albă şi lumânarea. Şi-a luat rămas bun de la cei care au venit lângă el, a mulţumit medicilor şi a rostit ultimele sale cuvinte: „Nu uitaţi să vă rugaţi la Dumnezeu să ne întâlnim acolo cu toţii! Doamne, dă-mi robia care eliberează sufletul şi ia-mi libertatea care-mi robeşte sufletul!”[9].

Mărturia unui alt fost deţinut politic, Radu Costandache, evidenţiază cât de evoluat spiritual a fost Valeriu Gafencu: „Am plecat în 1951 de la Târgu Ocna. În februarie 1952, pe când mă aflam închis la Făgăraş, am avut un vis. Eram la Târgu Ocna, într-una din curţile de plimbare, împreună cu alţi deţinuţi. Vine cineva din cealaltă curte şi ne spune: «A murit Valeriu Gafencu!». Ne-am oprit din plimbare şi am mers dincolo. Toată lumea era adunată în faţa spitalului. Tocmai îl scoteau pe Valeriu Gafencu, mort, pe o targă pe care au aşezat-o în curte, lângă o grădiniţă cu flori. Toţi cântau *Sfinte Dumnezeule, Sfinte tare, Sfinte fără de moarte miluieşte-ne pe noi*. Era o atmosferă deosebită, cutremurătoare.”[10]

Acesta își continuă mărturisirea în aceeași manieră „Dintr-o dată parcă targa s-a transformat într-un tron de lumină neobişnuită, cum nu mai văzusem. Pe tron şedea Valeriu, viu, cu mâinile sprijinite pe rezemătoarele tronului şi cu o figură plină de lumină. Tot tronul a fost cuprins de un nor roz, foarte luminos. Valeriu, în întregime era o lumină. Faţa parcă îi ardea şi era foarte zâmbitor. Cu tot cu tron se ridica încet în sus. Se uita în jos la noi şi ne făcea semn cu mâinile. Ne-am uitat în sus până când, tot ridicându-se nu s-a mai văzut decât o lumină care încet a dispărut şi ea. Ne-am risipit îngânduraţi. Mai târziu, aveam să aflu că Valeriu murise în ziua în care am avut visul.”[11]

Poezii, scrisori și mărturii din perioada detenției

Scrierile din detenţie sunt texte profunde, pline de suferinţă, care impresionează şi transmit o emoţie unică. Creativitatea deţinuţilor a găsit calea de a străbate dincolo de ziduri,

[8] *Din temnițe spre Sinaxare,* Volum coordonat de Danion Vasile, Ediția a doua revăzută, București, Editura Areopag, 2011, p. 158.
[9] *Ibidem*, p. 164
[10] Radu Costandache, în documentarul de televiziune *Noaptea pătimirilor*, episodul dedicat lui Valeriu Gafencu, din volumul *Sfântul închisorilor,* Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007, p. 200
[11] *Ibidem*,p. 200.

lanţuri şi cătuşe. În ciuda tuturor metodelor de tortură şi a interzicerii activităţilor intelectuale, torţionarii nu au putut să le răpească sufletul şi capacitatea de a supravieţui, de a iubi, de a crea, de a se ruga şi de a crede.

Preasfințitul Justinian Chira își deschide sufletul și mărturisește: „Cea mai profundă rană pe care o port în suflet este suferinţa pe care aceşti oameni nevinovaţi au răbdat-o în puşcăriile comuniste din România”[12]

Textele în care se fac mărturisiri din perioada detenţiei au scopul de a pune în evidenţă importanţa jertfei pe care au făcut-o cei care au fost închişi în închisorile comuniste. Textele sunt extrem de variate: poezii, jurnale, rugăciuni, predici, conferinţe. În cartea *Din temniţe spre Sinaxare*, volum coordonat de Danion Vasile, este menţionat faptul că toate textele adunate aduc mărturie că”poporul îşi cinsteşte noii mucenici. Şi aşteaptă canonizarea lor. Aşteaptă intrarea lor în Sinaxare...”[13] În același volum, se precizează că „Nu toţi cei care au trecut prin închisori sunt sfinţi, dar toţi cei care au murit pentru Hristos în închisorile comuniste pot fi canonizaţi. De asemenea, pot fi canonizaţi şi cei care după ani de grele pătimiri în închisoare, au murit în libertate, trăindu-şi însă această libertate în nevoinţă şi rugăciune.”[14]

Poezia din închisorile comuniste este unică, impresionantă şi deosebită pentru istoria poporului român şi pentru literatura română. După 1990, literatura română a devenit mai bogată cu un nou capitol: literatura şi memorialistica închisorilor comuniste. Numeroase cărţi au apărut şi au adus în lumină viaţa carcerală, realitatea cutremurătoare pe care au trăit-o deţinuţii dincolo de gratii. Supravieţuitorii au mărturisit ce au trăit, au compus poezii prin care şi-au exprimat trăirile, dorul, durerea.

Poeziile care s-au creat în închisorile comuniste îl apropie pe om de Dumnezeu, sunt mărturii ale iubirii, ale suferinţei umane. Poezia şi rugăciunea au fost alinare, speranţă şi putere pentru cei încarceraţi. Iată şi o altă mărturisire, a lui Augustin Neamțu: „Aceste scrieri au constituit,pentru cei care ne găseam în suferinţă, un sprijin pentru rezistenţa sufletească împotriva nelegiuirilor la care eram expuşi în permanenţă de către organele terorii roşii…”[15] Acesta își amintește o stofă dintr-o poezie scrisă de Radu Gyr, pe care a învățat-o între zidurile închisorii din Gherla: „Nu eşti înfrânt atunci când sângeri/ Şi nici când ochii-n lacrimi ţi-s,/ Adevăratele înfrângeri/ Sunt renunţările la vis…Versurile acestea au constituit un mare imbold pentru mine – nu m-au lăsat să mă prăbuşesc moral;mi-am păstrat speranţa că totuşi, mai devreme sau mai târziu, voi putea face ceva.”[16]

S-au găsit forme ingenioase de transmitere a poeziilor, le memorau şi le spuneau unii altora. Nu se ştie cu exactitate forma autentică a anumitor poezii, deoarece au dobândit, pe parcurs, caracter colectiv, asemenea poeziilor populare din folclor. „Aveam hârtie de la cutiile de carton care fuseseră cu medicamente, le băgam în apă, le lăsam să se zvânte un pic şi după aia scoteam foi din ele, le călcam cu gamela, cu cana de apă sau cu sticlă şi se făceau bune de scris. Scriam cu hipermanganatul pe care mi-l da pentru ciupercă sau pentru infecţii. Scriam şi pe talpa bocancului. Aveam bocanci cu talpă de cauciuc, luam săpun, făceam zoală de săpun, aşa, mânjeam talpa, dădeam cu DTT şi atunci scriam cu un cui sau cu acul.”[17]

Poeziile scrise în spațiul carceral au fost considerate „adevărate imnuri ale vieţii şi ale salvării, ale redescoperirii umanului”[18]. Calvarul trăit în temniţele comuniste a putut fi

[12] *Din temniţe spre Sinaxare,* Volum coordonat de Danion Vasile, Ediția a doua revăzută, București, Editura Areopag, 2011, p. 5.
[13] *Ibidem,* p. 5.
[14] *Ibidem,* p. 5.
[15] Augustin Neamțu, *Viața după gratii și obloane*, Editura Galaxia Gutenberg, 2006, p.71
[16] *Ibidem*, p. 71
[17] Dumitru Andreica, *Drumuri în întuneric*, Fundația Academia Civică, 1998, p. 207-208
[18] Simpozionul județean *Sfinții închisorilor și literatura carcerală*, Asociația Profesorilor de Religie „Sf. Parascheva” Bacău, Editura Casei Corpului Didactic Bacău, 2017, p. 24.

transportat doar prin credinţa, prin comunicarea cu Dumnezeu „pe mulţi i-a salvat doar credinţa şi poezia ca rugăciune”[19]. Viaţa celor încarceraţi a fost trăită într-un spaţiu lipsit de umanitate din partea celor care îi torturau. Deţinuţii erau condamnaţi să fie exterminaţi şi sfâşiaţi lăuntric. „Poezia-rugăciune a avut însă rolul de a sacraliza acest spaţiu”[20].

Universul poetic al lui Valeriu Gafencu ilustrează exemplar „estetica poeziei carcerale”. A scris poezii testamentare și autobiografice în ultima parte a vieții sale. Valeriu Gafencu avea o sensibilitate poetică aparte, a compus poezii care au fost cântate în celule, poezii care mai apoi s-au transformat în rugăciune fierbinte. Aceste poezii au fost alcătuite în minte în ultima parte a vieţii sale, în penitenciarul de la Tg. Ocna pentru că nu avea creion sau hârtie să le poată scrie. Au fost transmise de cei care i-au fost alături în acele momente. „ Aici, în Tg. Ocna, am scris şaisprezece poezii ca un testament, ca o reală mărturisire pentru cei ce vor veni şi rog să nu fie interpretată ca o figură poetică, căci ea este duh arzător şi viu”[21]. Câteva titluri de poezii sunt: *Dar, Dor, Poezie, Mina, Colind, Imn, Rămas-bun.*

Imn este o capodoperă a liricii acestui mărturisitor „trăitor al credinţei ortodoxe”, supranumit „Sfântul Închisorilor”. În această poezie, poetul-mărturisitor îşi doreşte să zidească în interiorul spaţiului carceral o biserică vie, a unui Hristos viu. Acesta cheamă pentru a lua lumina ziditoare şi purificatoare: „Vă cheamă Domnul Slavei la lumină,/ Vă cheamă mucenicii-n veșnicii,/ Fortificați Biserica creștină/ Cu pietre vii, zidite-n temelii!/ Să crească-n inimile voastre-nfrânte/ Un om născut din nou, armonios/ Pe chipurile voastre să se-mplânte/ Pecetea Domnului Iisus Hristos./ Un clopot tainic miezul nopții bate,/ Iisus coboară pe pământ,/ Din piepturile voastre-nsângerate/ Răsună imnul Învierii sfânt./ Smulgeți-vă din ceata celor răi,/ Intrați în cinul oastei creștinești,/ Priviți spre Porțile Împărătești,/ Căci cei din urmă fi-vor cei dintâi./ Veniți creștini, luați Lumină,/ Cu sufletul senin, purificat,/ Veniți flămânzi, gustați din cină,/ E Nunta Fiului de Împărat!”[22]

Sufletul omului se apropie de Dumnezeu prin intermediul rugăciunii. Supravieţuirea într-un spaţiu atât de inuman se face cu ajutorul divinităţii. Torţionarii dădeau dovadă de dezumanizare, cruzime inimaginabilă, bestialitate. Cei încarceraţi erau uniţi prin poezie şi prin rugăciune, îşi hrăneau sufletele cu acestea.

Poeziile inspirate de experienţele trăite în temniţele comuniste sunt mărturisiri ale întoarcerii la Dumnezeu şi la credinţă, metode de păstrare a libertăţii şi integrităţii, de alungare a singurătăţii. Toate faptele şi trăirile sale îl definesc pe Valeriu ca pe un bun creştin. Valorile creştine sunt teme predilecte ale poeziilor sale. Temele poeziei *Dor* sunt smerenia, harul duhovnicesc şi bucuria lăuntrică. Poezia *Dor* este o mărturie a bucuriei lăuntrice și a stării de har. Suferința este schimbată în bucurie desăvârșită. Salvarea vine de la Dumnezeu, prin intermediul îngerului care îl mângâie și îi întărește credința. Este evidențiată unirea deplină cu Hristos. Cheia poeziei și mesajul profund al acesteia sunt redate în primul și în ultimul vers care evidențiază dualitatea condiției umane care tinde spre îndumnezeire: „Trăiesc flămând, trăiesc o bucurie/ frumoasă ca un crin din Paradis./ Potirul florii e mereu deschis/ și-i plin cu lacrimi și cu apă vie./ Potirul florii e o-mpărăție./ Când răii mă defaimă și mă-njură/ și-n clocot de mânie ura-și varsă,/ potirul lacrimilor se revarsă/ și-mi primenește sufletul de zgură./ Atunci Iisus de mine mult se-ndură./ Sub crucea grea ce mă apasă sânger,/ cu trupu-ncovoiat de neputință./ Din când în când, din cer coboar-un înger/ și sufletul mi-l umple cu credință./ M-apropii tot mai mult de biruință./ Mă plouă-n taină razele de soare,/ m-adapă Iisus cu apă vie/ grăuntele zvârlit în groapă-nvie/ cu viața îmbrăcată-n sărbătoare:/ Trăiesc flămând, trăiesc o bucurie/ Refren: Sub flacăra iubirii arzătoare,/ din zori de zi și

[19] *Ibidem,* p.25
[20] *Ibidem,* p. 26.
[21] *Ibidem,* p. 299
[22] *Sfântul închisorilor*, Mărturii despre Valeriu Gafencu, adunate și adnotate de monahul Moise, Alba Iuia, 2007, p. 306

până-n noapte-aștept/ Te chem și noaptea, ghemuit cu capu-n piept:/ Iisuse, Iisuse!/ Încet mă mistui, ca o lumânare."[23]

O altă poezie despre credință este *Mina.* Această poezie a fost dedicată lui Marin Naidim, prietenul său, care se afla în regim de detenție la Baia-Sprie, la mina de plumb. Această poezie a fost memorată și transmisă pe cale orală până a ajuns la destinatar: „Un gând smerit și simplu, o lumină,/ Spre Tine se înalță lin din mină/ Și sufletul înlăcrimat se roagă:/ „O, vino, de păcate mă dezleagă!/ Pe fruntea mea senină mâna-Ți pune/ Și cheamă-mă încetișor pe nume,/ Cum Ți-ai chemat prietenul din groapă;/ Te rog, Iisuse, dă-mi un pic de apă!/ Dă-mi Pâine, Apă vie dă-mi din Viță,/ Să simt pulsând viața în mlădiță,/ Din mila Ta divină ți-o arată/ În ceasul fericitei mele despărțiri/ De lumea asprei noastre pribegiri./ Iisuse Doamne, vino-n zori,/ Te cheamă cei din închisori,/ O, vino, mina luminează,/ Pe noi ne binecuvintează!"[24].

Diferenţa între cele două tipuri de literatură specifică detenţiei – poeziile şi memoriile – este că poeziile au fost scrise în timpul petrecut în spaţiul carceral comunist, iar memoriile au fost realizate în libertate, după anii petrecuţi în temniţă. O trăsătură definitorie a poeziei carcerale face referire la locul în care a fost creată – în închisoare. Scopul acesteia a fost evident, de a fi sprijin alături de rugăciune şi credinţă pentru a putea depăşi dificultăţile şi condiţiile spaţiului concentraţionar. Acest tip de poezie nu a putut fi scrisă pentru că hârtia şi instrumentele de scris au fost interzise. A circulat pe cale orală, la fel ca poezia populară, în mai multe variante. Poezia spaţiului concentraţionar este o poezie de tip rugăciune, cu tematică religioasă. Prin suferinţă, se creează rugăciunea, se intensifică apropierea de Dumnezeu. O altă trăsătură definitorie a poeziei detenţiei este caracterul ei anticomunist, împotriva normelor impuse de partid. Temele cele mai frecvent întâlnite sunt: frigul, foamea, frica, umilinţele, chinurile îndurate, atitudinea inumană a torţionarilor, rugăciunea.

Deţinuţii au supravieţuit prin scris, scrisul ca terapie pentru suflet şi pentru minte. S-au scris mii de poezii care au surprins toate aspectele trăite de cei încarceraţi: relaţiile cu ceilalţi deţinuţi, viaţa din celulă, torturile, chinurile, suferinţele, anchetele, arestarea, mutările dintr-o temniţă în alta. Înaintaşii noştri care au fost încarceraţi au realizat prin creaţiile lor un adevărat tezaur pe care ni l-au lăsat nouă moştenire. Durerea şi amărăciunea din sufletele lor este o mărturie a unei suferinţe inimaginabile a îngrădirii libertăţii.

De la Valeriu Gafencu au rămas ca mărturie a experienței trăite de acesta în spațiul carceral, câteva scrisori pe care le-a trimis în perioada 1942-1948. Acestea au fost adresate mamei și surorilor sale. În ele este surprinsă cu o reală finețe evoluția spirituală a tânărului Valeriu. Anii petrecuți în temniță au fost ani de îndelungi frământări și căutări. Sunt singurele fragmente care au rămas scrise de el și sunt dovada vie a evoluției spirituale și a jertfei de sine.

În perioada petrecută în temniţă, Valeriu Gafencu a evoluat foarte mult din punct de vedere duhovnicesc. Această evoluţie se remarcă din poeziile sale, mărturiile altor deţinuţi, scrisorile pe care le-a scris familiei sale. În acest fragment din scrisoarea lui Valeriu Gafencu din data de 21 Iunie 1943, sunt redate bucuria, împlinirea că a reușit să se spovedească și să se împărtășească:„O zi uriaşă!M-am spovedit, m-am împărtăşit. Trăiesc momente mari,cele mai mari din viaţa mea! O răscruce a vieţii! M-am lăsat cu totul în voia lui Dumnezeu"[25].Din acest fragment se evidenţiază iubirea, smerenia şi credinţa.

Din scrisorile sale adresate familiei se remarcă, de asemenea, evoluţia lui spirituală. Aceste fragmente din scrisorile trimise de la Galda (1946-1948) sunt mărturii vii ale vieții sale de deținut: „Mă odihnesc la gândul dăruirii totale şi al jertfei permanente. Mi-i dragă Crucea. Şieu port o cruce. Simt iubirea Mântuitorului Hristos şi la EL alerg când vin ispitele

[23]*Ibidem* pp. 300-301
[24] *Ibidem,* p. 303.
[25] *Ibidem,* p. 282

asupra pătimaşului meu trup. Şi Domnul mă ajută şi-mi dă puteri să birui răul. Cât este de bun Dumnezeu!”[26]

Gafencu a reușit să fie împăcat cu sine, și-a găsit sprijin în credință. Într-o scrisoare din 3 iulie 1942, își sfătuiește surorile să fie curate și credincioase:„Dragele mele surioare, vă rog păziți-vă de păcat, trăiți în curăție, căci numai așa veți birui în viață!”[27] Într-o altă scrisoare, din August 1942, își exprimă sentimentele și trăirile din temniță: „Mi-e dor de casă și de libertate. Sufletește mă simt bine. Dumnezeu mă călăuzește și lumina Lui mi-e flacără mereu aprinsă. Rugați-vă mult.”[28]

Într-un alt fragment de scrisoare, din 10 aprilie 1945, le sfătuiește pe mama și pe surorile sale ce să facă pentru a fi cu adevărat fericite, cum își pot găsi pacea interioară prin intermediul rugăciunii: „Simplificați-vă viața cât mai mult! Întotdeauna învață-te să te mulțumești cu puțin, învață-te a te jertfi pe tine însuți pentru binele aproapelui! (...) Rugăciunea este expresia cea mai curată a iubirii de Dumnezeu și de aproapele. Când vei ajunge să te rogi cu adevărat, ai realizat pacea, fericirea.”[29]

Gafencu se sacrifica pentru ceilalţi, trăia în smerenie şi rugăciune, iubirea fiind la baza tuturor manifestărilor sale. Într-o scrisoare din 7 martie 1946, adresată mamei sale, se confesa acesteia: „Draga mea mamă, te simt atât de mult! Spune-mi, mamă, că-mi simți iubirea!Spune-mi, mamă, că ești fericită! Vreau să-ți spun atâtea, mamă! […] aș vrea să știi că am suferit mult. În prima iarnă mă trezeam noaptea din somn și în singurătatea celulei, în frig și foame, priveam întunericul și șopteam încet, ca să aud numai eu, dar așa de tare ca să audă Dumnezeu: «Mamă, mi-e frig, mi-e foame!»[...] Azi sunt fericit. Prin Hristos iubesc pe toţi. Este o cale atât de greu înţeleasă şi acceptată de oameni, dar sunt convins că este singura care duce spre Fericire”[30].

Valeriu Gafencu a fost foarte preocupat să ducă o viață fără patimi, fără păcat, să poată să ajungă să se roage cu inima curată, fără a avea gânduri lumești și păcate: În 20 noiembrie 1945, scria astfel: „Mă preocupă în mod deosebit problema păcatului. Din iunie 1943, când am trăit prima zguduire sufletească provenită de pe urma conștiinței păcatului, mi-am dat seama că pe măsură ce mă adâncesc mai mult în mine însumi, descopăr noi păcate. În adâncul cel mai tainic al inimii am găsit izvorul nesecat al vieții, dragostea. Mi-am dat seama că am nesocotit acest dar. În pământul păcatelor mele îngropasem tot ce sădise Dumnezeu mai prețios în mine. Pentru nesocotirea acestui dar sfânt, iubirea, mă simt răspunzător de toate păcatele semenilor mei, din toate timpurile și locurile.”[31]

Valeriu Gafencu s-a remarcat printr-o credinţă puternică şi pură, prin iubirea faţă de oamenii care-l înconjurau şi pe care îi înălţa sufleteşte, prin puterea de sacrificiu, prin prietenie, milostenie, rezistenţa la grele suferinţe. Într-o scrisoare din 19 mai 1946, scrie despre libertatea fizică și libertatea spiritului, dar și despre taina iubirii care reînnoiește suflete: „Sunt fericit, căci dacă-mi este îngrădită libertatea fizică prin legile omenești, în schimb mi s-a dăruit libertatea sufletească este bunul cel mai de preț pe care l-aș fi putut câștiga în lumea asta plină de deșertăciuni. Numai în măsura în care slujim lui Dumnezeu slujim la salvarea neamului, la reînnoirea lui sufletească.”[32]

O altă scrisoare din 20 februarie 1945, redă trăirile sale intense și credința nemărginită: „Maica Domnului îmi împlinește rugăciunile. Trăiesc pe revărsarea unor adevărate valuri de dragoste, care îmi copleșesc toată ființa pătrunsă de conștiința nimicniciei

[26] *Ibidem*, p. 294
[27] *Ibidem*, p. 280
[28] *Ibidem*, p. 281
[29] *Ibidem*, p. 284
[30] *Ibidem*, pp.290-291
[31] *Ibidem*, pp. 286-287
[32] *Ibidem*, p. 292.

mele ca om pe pământ. Stau căzut în fața icoanei, în genunchi, implorând milă, ajutor și dragoste pentru mine și pentru toți ai mei, părinți, rude, prieteni, binefăcători, vrăjmași. […]Tac mâlc și meditez ore și zile în șir. Îmi trimit gândurile departe și când mă trezesc la realitatea zâmbesc. Cânt și mă rog. Sunt vesel sufletește. […] trăiesc fericirea, o gust mai ales în lacrimi și durere, acolo o găsesc mai dulce, mai adâncă. Trăiesc cu conștiința omului păcătos. Trăiesc pe Dumnezeu, Izvorul tuturor bucuriilor vieții."[33]

O calitate a lui Valeriu Gafencu a fost milostenia. Au fost situaţii în care şi-a dat hainele altor deţinuţi: „Gesturile lui erau binecuvântări şi îmbrăţişări. Faptele lui, arareori sau târziu sesizate sau descoperite, erau daruri integrale ale fiinţei lui. Valeriu nu dăruia, se dăruia."[34]

Gestul suprem al puterii de sacrificiu rămâne donarea pastilei de streptomicină pe care a primit-o prin prietenul său Relu Stratan, lui Richard Wurmbrand care s-a însănătoşit datorită jertfei pe care a făcut-o Valeriu. Gestul suprem pe care l-a făcut în temniţa de la Târgu Ocna a fost acela de a oferi pastila sa de streptomicină pastorului evreu Richard Wurmbrand. Este gestul mărturisit atât de evreu, cât şi de cei care l-au cunoscut în închisoare. Acest gest a fost salvator pentru Wurmbrand, acesta a supravieţuit, însă Valeriu Gafencu a murit. Cu puţin înainte de a trece la cele veşnice, conform amintirilor prietenului său Ioan Ianolide, Valeriu Gafencu a spus: „În primul rând, gândul şi sufletul meu se închină Domnului. Mulţumesc că am ajuns aici. Merg la El. Vă rog mult să-I urmaţi, să-L slăviţi şi să-L slujiţi. Sunt fericit să mor pentru Hristos. Lui Îi datorez darul de azi. Totul e o minune. Eu plec, dar voi aveţi de purtat o cruce grea şi o misiune sfântă. În măsura în care mi se va îngădui, de acolo, de unde mă voi afla, mă voi ruga pentru voi şi voi fi alături de voi. Veţi avea multe necazuri. Fiţi tari în credinţă, căci Hristos Îi va birui pe toţi vrăjmaşii. Îndrăzniţi şi rugaţi-vă! Păziţi neschimbat Adevărul, dar să ocoliţi fanatismul. Nebunia credinţei este putere dumnezeiască, dar tocmai prin aceasta ea este echilibrată, lucidă şi profund umană. Să-i iubiţi şi să-i slujiţi pe oameni! Au nevoie de ajutor, căci duşmani prădalnici caută să-i înşele. Ateismul va fi învins, dar să fiţi atenţi cu ce va fi înlocuit!"[35] Un episod extrem de important prin care se împlineşte porunca „Iubeşte-ţi aproapele!" este momentul în care a ales să salveze viaţa pastorului Richard Wurmbrand.

Valeriu Gafencu a încercat o definirea temeiurilor și a năzuințelor unei comunități spirituale care respectă modelul comunității din închisoarea de la Târgu Ocna, cu ajutorul unor principii, pe care le-a alcătuit împreună cu Ioan Ianolide. Acestea au fost scrise de părintele Voicescu pe o carte care a fost confiscată de Securitate în anul 1959, când a fost arestat. Au fost scrise doisprezece principii de viețuire creștină: principiul dragostei „*Principiul dragostei*: Supunem întru totul iubirea noastră iubirii lui Dumnezeu și în ea ne iubim unii pe alții."[36], al cinstei sufletești, al educației, al rugăciunii „*Principiul rugăciunii*: Însoțim întreaga noastră viață de rugăciune, singuri și în comunitate. Rugăciunea este prima armă duhovnicească."[37], al unității, principiul ascultării, libertății „*Principiul libertății*: În Hristos cunoaștem libertatea sufletească și de acțiune neprihănită, plină de înțelepciune și de îndrăzneală. Libertatea în adevăr respectă ascultarea, înfrumusețează unitatea, mărește simțul răspunderii."[38], sfatului ecumenic, comunității, al băii sufletești, al jertfei permanente, al cunoașterii.

[33] *Sfântul închisorilor*, Mărturii despre Valeriu Gafencu, adunate și adnotate de monahul Moise, Alba Iulia, 2007, p. 283

[34] *Din temnițe spre Sinaxare,* Volum coordonat de Danion Vasile, Ediția a doua revăzută, București, Editura Areopag, 2011, p. 158

[35] *Dicţionarul clericilor şi mirenilor ortodocşi români mărturisitori în detenţia comunistă (1945-1964),* Adrian Nicolae Petcu, Basilica, Bucureşti, 2017, p. 127

[36] *Ibidem*, p. 256.

[37] *Ibidem*, p. 256.

[38] *Ibidem*, p. 256.

În revista „Atitudini”, nr. 3/2008, apare *Acatistul Noului Mucenic Valeriu Gafencu, sfântul închisorilor* care este precedat de un cuvânt de învăţătură al părintelui Justin Pârvu: „Fratele nostru, mărturisitorul Valeriu Gafencu, vibrează în sufletele noastre de aproape 60 de ani, de când el a fost martirizat pentru Hristos şi s-a arătat cu adevărat unul dintre apărătorii şi mărturisitorii vieţii noastre creştine strămoşeşti. M-aş bucura ca acest imn acatist, închinat martirului nostru Valeriu Gafencu, să fie pe buzele şi în inimile tuturor românilor care vor să îşi dea viaţa pentru Hristos şi aproapele lor. Domnul să vă primească rugăciunea şi să vi-l trimită pe acest mărturisitor al ortodoxiei româneşti ocrotitor neadormit în faţa ispitelor acestui veac.”[39]

Virgil Maxim l-a considerat un sfânt prin felul în care a trăit și pentru faptele pe care le-a făcut în timpul detenției: „Ceea ce a făcut şi ceea ce a trăit Valeriu de-a lungul anilor de detenţie, pentru fiecare suflet cu care a venit în contact, e greu de imaginat, necum de exprimat în cuvinte. E suficient răspunsul pe care l-au dat toţi cei ce l-au cunoscut. A fost un sfânt. Este un sfânt.”[40]

Marin Naidim mărturisește că Gafencu a fost un martir fără a lăsa loc de îndoială, prin gesturile sale pe care le făcea zilnic și prin atitudinea sa față de colegii de celulă: „Valeriu Gafencu?!... Despre el, N. Steinhardt spunea că e unul din sfinţii închisorilor; despre el vorbeşte şi Ion Ioanid şi D. Bacu şi toţi câţi au trecut prin închisori. Toţi îl vorbesc numai de bine, fie că l-au cunoscut personal, fie din auzite. Eu l-am cunoscut personal şi mărturisesc şi eu că cele spuse sunt adevărate, aşa era, aşa a fost, fără nici o discuţie şi fără îndoială. A fost un erou-martir. Pe el nu l-a făcut erou un simplu act de curaj de o clipă, ci o întreagă serie de eroisme de fiecare zi, el a murit puţin câte puţin în fiecare zi şi menţinându-se tot timpul pe poziţie creştină.”[41]

Gheorghe Penciu afirmă că Valeriu Gafencu a avut o ținută morală deosebită și că acesta a contribuit la ridicarea sa, l-a ajutat să depășească momentele grele din închisoare, i-a fost sprijin necondiționat și l-a învățat să își găsească liniștea: „Aşa se face că l-am cunoscut pe Valeriu Gafencu, om de-o neasemuită ţinută morală, care în mare măsură a contribuit şi el la ridicarea plăpândei mele făpturi pe verticală. Într-una din zile, doctorul Ghiţulescu, tot un confrate de suferinţă, mi-a zis: *«Nu-l mai obosi pe Gafencu, e palid de trece lumina prin el. Mare noroc de-o mai apuca luna viitoare»*. Şi n-a mai apucat! A murit împăcat cu conştiinţa lui şi cuminecat de marile suferinţe ale poporului său, târât pentru a nu ştiu câta oară pe cruce. De la el am deprins acea mare linişte care mi-a servit, în restul anilor de detenţie, drept rugăciune.[42]

Pr. Gheorghe Calciu Dumitreasa îl considera pe Valeriu Gafencu asemenea unui sfânt, prin trăirea sa profundă, prin relația pe care și-a creat-o cu Dumnezeu, prin felul în care reușea să aducă liniștea în sufletele celor din jurul său: „Valeriu era un om care trăia cuvântul lui Dumnezeu la un nivel foarte înalt, aş spune la nivelul sfinţilor, al marilor părinţi şi anahoreţi. El nu vorbea atât cât trăia, că dacă ar fi vorbit atât cât trăia, ar fi însemnat ca noi să nu fi putut înţelege nimic. Valeriu era deasupra înţelegerii. Simpla lui prezenţă, simpla lui apariţie - spuneau băieţii care au stat cu el în celulă - aducea linişte sufletească, pacea inimii şi pacea minţii şi năştea în suflet devotamentul pentru el. Toţi care au stat cu el în celulă i-au fost devotaţi. Adică îţi chema dragostea pentru el prin dragostea lui pentru tine. Nu am nicio

[39] Revista „Atitudini”, nr. 3/2008, p. 86
[40] Virgil Maxim, *Imn pentru crucea purtată,* Ediția a II – a, editura Antim, București, 2002, pp. 179-185
[41] Marin Naidim în *Studentul Valeriu Gafencu, „Sfântul închisorilor din românia”. Studiu, mărturii ale camarazilor de suferință și corespondență*, ediție îngrijită de Nicolae Trifoiu, Editura Napoca Star, Cluj Napoca, 1998, pp. 44-48
[42] Gheorghe Penciu, *Candidați pentru eternitate*, Editura Crater, București, 1997, pp. 42-45

îndoială că este un sfânt. Cel puțin Gafencu, unde mergea, toată celula devenea o rugăciune!”[43]

Despre întoarcerea la credință a lui Ene Filipescu, cu ajutorul lui Valeriu Gafencu în deosebi, mărturisește și Aristide Lefa: „În această cameră şi-au sfârşit zilele zeci şi zeci de bolnavi, în majoritate tineri. Am stat în mijlocul lor şi i-am văzut murind. Nici unul, dar absolut nici unul nu s-a revoltat contra destinului şi cu atât mai puţin contra lui Dumnezeu. Au murit împăcaţi mărturisind pe Hristos, chiar şi Ion Filipescu, vechi socialist, care se pretindea ateu, singurul de altfel. Şi toate acestea datorită atmosferei spirituale la care, în cea mai mare măsură, a contribuit Valeriu Gafencu.”[44]

O mărturie foarte impresionantă despre minunile făcute de Valeriu Gafencu este făcută de Octavian Anastasescu care a trăit în preajma lui, în închisoarea de la Târgu-Ocna: „Bolnav de TBC, pe la începutul lunii mai 1951, am ajuns la Târgu – Ocna. În cele trei luni şi jumătate cât am stat în această închisoare l-am cunoscut pe Valeriu Gafencu. Fusesem prevenit de ceilalţi că este un sfânt în viaţă. Lucrul acesta l-am simţit şi îl mărturisesc şi eu. Din mai multele întâmplări deosebite trăite în preajma lui, mă opresc doar la câteva. În discuţiile pe care le-am purtat, mi-a vorbit adesea şi m-a îndemnat să spun rugăciunea lui Iisus.”[45] Octavian Anastasescu își continua mărturia astfel: „Despre darul înainte vederii pe care îl avea îmi dădusem seama şi din alte situaţii. Odată, de Înviere, eram la el în cameră. Stând în pat şi uitându-se la mine, îmi descria cu exactitate tabloul acesta al creştinilor care se întorceau cu lumânările aprinse de la schit. Lucrul acesta m-a impresionat deosebit. Dar nu a fost numai asta. Într-o zi i-am povestit ceea ce visasem cu o noapte înainte. Visul acesta era o repetare a unuia mai vechi, de înainte de arestare.[46]

Valeriu Gafencu i-a impresionat pe mulţi dintre cei care au avut ocazia să îl cunoască în perioada în care a fost în închisoare. Octavian Anastasescu, un fost deţinut politic, închis la Târgu-Ocna alături de Valeriu Gafencu mărturiseşte că „în închisoarea de la Târgu-Ocna, Valeriu Gafencu era un deţinut care făcea minuni”[47]. Acesta a fost profund impresionat de gestul pe care l-a făcut Valeriu Gafencu pentru păstorul evreu Richard Wurmbrand, şi anume de a-i da pastila lui de streptomicină pentru a-i salva viaţa. Cu toate că era grav bolnav, s-a sacrificat pe el, pentru celălalt. A fost o mare dovadă de iubire faţă de aproapele, dincolo de orice etnie sau religie. Danion Vasile afirmă că „Este foarte bine să se cunoască viaţa lui Valeriu Gafencu, un erou al credinţei, un erou al Bisericii, un erou al neamului care a învăţat că adevărata iubire de neam este să nu urăşti, să nu dispreţuieşti pe cei de alte neamuri”[48]

În rândurile următoare, redau mărturii ale celor care au avut ocazia să îl întâlnească, mărturii preluate din cartea *Din temnițe spre Sinaxare*[49]:

„Valeriu Gafencu a învins moartea prin ignorarea ei, prin trăirea în Dumnezeu, prin modul de viaţă creştină care a cutremurat şi clarificat conştiinţe în derivă” (C. Străchinaru)

„a rămas un mit pentru toţi cei care l-au cunoscut” (D. Bordeianu)

„om care să trăiască creştinismul şi să fie atât de apropiat de Dumnezeu, ca Valeriu Gafencu nu mi-a fost dat să întâlnesc!” (Stelian Popescu)

„exemplu de trăire creştină” (Sandu Anghelescu)

---

[43] Gheorghe Calciu Dumitreasa, *Viața părintelui Gheorghe Calciu după mărturiile sale și ale altora,* Editura Christiana, București, 2007, p. 43.

[44] *Studentul Valeriu Gafencu, „Sfântul închisorilor din România”. Studiu, mărturii ale camarazilor de suferință și corespondență*, ediție îngrijită de Nicolae Trifoiu, Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 1998, p. 107.

[45] Octavian Anastasescu, *Lângă Valeriu Gafencu, Sfântul închisorilor*, vol. coord. de Danion Vasile, Editura Areopag, București, 2014, p. 15.

[46] *Ibidem*, p. 15.

[47] *Ibidem*, p. 106.

[48] *Ibidem*, p. 110.

[49] *Din temnițe spre Sinaxare,* volum coord. de Danion Vasile, ediția a doua, revăzută, Editura Areopag, București, 2011

„El era plin de har.” (Ioan Ianolide)

„Valeriu Gafencu: o lumină!” (Virgil Maxim)

„Inima lui era hrănită cu idealurile creştinătăţii.” (R. Wurmbrand)

„Avea un chip Îndumnezeit” (Aristide Lefa).

Întrebat de Răzvan Codrescu dacă este nostalgic după perioada petrecută în închisoare, părintele Gheorghe Calciu îi mărturiseşte într-un interviu pe care l-a dat pentru revista „Lumea credinței”: „Suntem liberi şi fericiţi de libertate, dar păstrăm, totuşi, un fel de nostalgie pentru închisoare. Lumea zice că suntem nebuni: Cum să-ţi lipsească închisoarea?! Dar în închisoare, eu, ca şi mulţi alţii, am avut cea mai spirituală trăire din viață. Am atins acolo niveluri de trăire pe care nu suntem în stare să le atingem în libertate. Izolaţi, ancoraţi în Iisus Hristos, am atins uneori bucuria şi iluminarea pe care lumea nu le poate oferi.”[50]

Acesta consideră că Nicolae Steinhardt nu a exagerat în momentul în care și-a numit cartea sa de memorii din acea perioadă, *Jurnalul fericirii* - „n-a fost în niciun fel teribilist, n-a exagerat cu nimic”[51]. În aceeaşi manieră, preotul Calciu crede că Nicolae Steinhardt „n-a exagerat cu nimic nici atunci când a preluat şi a instituţionalizat numirea lui Valeriu Gafencu ca «sfânt al închisorilor»”.[52]

Danion Vasile afirmă că Valeriu Gafencu este foarte important pentru creştinii ortodocşi, iar în Republica Moldova a fost propus pentru canonizare. În România nu a fost canonizată nicio persoană care a fost încarcerată în temniţele comuniste. Mitropolitul Bartolomeu Anania, a considerat că „Este vremea să-i canonizăm pe noii mucenici!”. Justinian Chira a spus „Se așteaptă canonizarea lui Valeriu Gafencu!”. Canonizarea sfinţilor închisorilor este pe buzele mai multor ierarhi.

BIBLIOGRAPHY:

1. Anastasescu, Octavian, *Lângă Valeriu Gafencu, Sfântul închisorilor*, vol. coord. de Danion Vasile, Editura Areopag, București, 2014
2. Andreica, Dumitru, *Drumuri în întuneric*, Fundația Academia Civică, 1998
3. Calciu Dumitreasa, Gheorghe, *Viața părintelui Gheorghe Calciu după mărturiile sale și ale altora,* Editura Christiana, București, 2007
4. Maxim, Virgil, *Imn pentru crucea purtată,* Ediția a II – a, editura Antim, București, 2002
5. Neamțu, Augustin *Viața după gratii și obloane*, Editura Galaxia Gutenberg, 2006
6. Penciu, Gheorghe *Candidați pentru eternitate*, Editura Crater, București, 1997
7. Marin Naidim în *Studentul Valeriu Gafencu, „Sfântul închisorilor din românia”. Studiu, mărturii ale camarazilor de suferință și corespondență*, ediție îngrijită de Nicolae Trifoiu, Editura Napoca Star, Cluj Napoca, 1998
8. Radu Costandache, în documentarul de televiziune *Noaptea pătimirilor*, episodul dedicat lui Valeriu Gafencu, din volumul *Sfântul închisorilor*, Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2007
9. *Din temnițe spre Sinaxare*, Volum coordonat de Danion Vasile, Ediția a doua revăzută, București, Editura Areopag, 2011
10. *Sfântul închisorilor*, Mărturii despre Valeriu Gafencu, adunate și adnotate de monahul Moise, Alba Iulia, 2007
11. *Studentul Valeriu Gafencu, „Sfântul închisorilor din România”. Studiu, mărturii ale camarazilor de suferință și corespondență*, ediție îngrijită de Nicolae Trifoiu, Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 1998

[50] *Ibidem*, p. 115

[51] *Ibidem*, p.116.

[52] *Ibidem*, p.116.

12. *Dicţionarul clericilor şi mirenilor ortodocşi români mărturisitori în detenţia comunistă (1945-1964),* Adrian Nicolae Petcu, Basilica, Bucureşti, 2017
13. Revista „Atitudini”, nr. 3/2008
14. Simpozionul județean Sfinții închisorilor și literatura carcerală, Asociația Profesorilor de Religie „Sf. Parascheva” Bacău, Editura Casei Corpului Didactic Bacău, 2017

POETRY'S THEATRICAL ASPECTS – CASE STUDIES

Roxana-Maria Sînescu

PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: *Unfortunately, prejudices that push poetry into a marginal land of reading, associating it with passive contemplation, with fastidious enclosure and with decoding difficulties last in collective perception. However there are indications that even in Romania the period of pandemic restrictions positively influenced poetry's audience. But in order to maintain the upward trend, we need to overcome prejudices more vehemently, to show that poetry is not a barren field. The aim of our paper is to assess to poetry's vigour „hors du livre". We draw attention to the poem Balada spânzuratului, by Adrian Maniu, and to the poem Pustnicul, by Lucian Blaga, describing how, at our request, Cătălin Ştefan Mîndru (actor at Matei Vișniec Municipal Theater of Suceava) has revaluated them in non-traditional venues or using modern technology. Our conclusion is that both poems also have theatrical aspects and can feed new artistic productions.*

Keywords: poetry, theatricality, Blaga, Maniu, experiment.

1. Necesitatea demontării stereotipurilor legate de poezie

Prezentul articol răspunde nevoii de a decortica poezia de stereotipurile pe fondul cărora aceasta face obiectul lecturii într-o măsură vizibil mai redusă decât alte specii literare. În mentalul coloectiv poezia este încă etichetată automat ca sentimentală și, în consecinţă, anostă, sau ca inhibantă, dificil de înţeles, din cauza turnurilor complexe și a cuvintelor rare, în timp ce versurile scrise la începutul secolului anterior riscă să fie dinainte asociate cu un spaţiu muzeal, aseptic. Din mărturisirile pe care le-au făcut reprezentanţii unor edituri (Ajder: 2019, Martin: 2011) rezultă că poezia e de multă vreme victima unui cerc vicios, în care se publică și se găzduiește puţină, pe fondul prejudecăţii că nu este un produs vandabil, iar de cealaltă parte reticenţa editorilor și librarilor alimentează proiectarea poeziei în conștiinţa eventualilor cititori drept o anexă a câmpului literar.

Deși, graţie noilor forme de mediatizare a culturii, poezia poate ajunge la public independent de sistemul editorial, gustul pentru lectura ei este în continuare insuficient dezvoltat, aplecarea asupra versurilor trecând drept activitate aristocratică, oţioasă. Totuși perioada restricţiilor pandemice pare să fi influenţat ușor percepţia asupra poeziei, care a devenit o categorie mai vizibilă, fenomenul nefiind unul izolat. În Franţa, de exemplu – așa cum rezultă din atenta analiză a lui Denis Cosnard (2023) – decalajul între ceea ce se scrie, în materie de poezie, și ceea ce se citește s-a redus cu 42% în perioada 2019-2022. Autorul articolului explică această reorientare, inclusiv în rândurile cititorilor tineri, pe fondul crizelor cu care s-a confruntat societatea în ultimii ani, al nevoii de sens și de frumos. În ceea ce privește spaţiul românesc, Svetlana Cârstean, scriitor și editor, preia, în articolul ei (2021) informaţia că în 2020 traficul site-urilor de poezie a crescut cu 30% în raport cu anul anterior. Iar Marius Chivu (2021) întărește ideea vântului prilenic provenit din lipsa socializării directe, din nevoia de a găsi o supapă spirituală în faţa angoaselor: "Dintr-odată poezia părea cea mai graţioasă și totodată solidă punte între oameni."

E limpede că extinderea interesului pentru poezie nu va veni de la sine, ci trebuie susţinută prin contrazicerea constantă a miturilor pe care le-am expus în introducere. Ne-am propus să contribuim și noi, în acest sens, aducând în atenţie două poeme publicate la începutul secolului trecut: *Balada spânzuratului*, de Adrian Maniu, și *Pustnicul*, de Lucian

Blaga, care au constituit obiectul cercetării noastre și în lucrarea de licenţă, intitulată *Adrian Maniu și Lucian Blaga – teatralitatea poeziei*, susţinută în anul 2022, în cadrul Universităţii "Ştefan cel Mare" din Suceava. Nici atunci nu ne-am limitat la analiza textelor, ci am colaborat cu actorul Cătălin Ştefan Mîndru, de la Teatrul Municipal "Matei Vișniec" din Suceava, care a exploatat artistic cel de-al doilea poem indicat mai sus. Între timp, la rugămintea noastră și în vederea realizării cercetării noastre doctorale, actorul a valorificat, cu mijloacele specifice artei pe care o practică, și poemul lui Maniu. Revenind cu noi consideraţii atât asupra textelor, cât și asupra experimentelor teatrale, am subscris la afirmaţia lui Matei Martin cum că "nu de public ar duce lipsă poezia, ci de promovare." (2011) și ne-am stabilit, în cadrul studiului, două obiective: să demonstrăm că poemele alese nu sunt anacronice, reflectând îndoieli sau plăgi recognoscibile la omul contemporan, într-un limbaj nici pe departe ponosit, și că ambele au un suflu care le permite depășirea statutului livresc.

2. Poezia ca artă deschisă: conjugarea ei cu mijloacele teatrului

2.1.Teatralitatea la nivelul textului

Se cuvine să precizăm ce anume conferă unui text valenţă teatrală, iar în acest sens pornim de la înseși constantele artei la care facem referire, observaţia lui Aristotel, – teatrul este "imitaţia unor oameni care acţionează și nu povestesc acţiuni" (apud Ioniţă, 2021: 11) demonstrându-și validitatea. Completăm această definiţie cu explicaţia oferită, în baza unei bogate documentări, de către Anca Ioniţă (2021: 29-64) – specialist în domeniu: mimesisul aristotelian nu trebuie înţeles ca restituire fidelă a factualului. Ceea ce teatrul reţine, insistă autoarea, este mecanismul viului, respectiv însumarea conștiinţei cu materia, autoreprezentarea și autoorganizarea, acţiunea și interacţiunea urmând o logică internă, nu o linie prestabilită. O altă constantă pe care o menţionează Ioniţă este restituirea viului printr-un mijloc la fel de însufleţit, respectiv actorul, iar în acest punct își face loc teoria lui R.Barthes, conform căreia realitatea scenică este o "mașinărie cibernetică" (1964:258) implicand, pe lângă actor, decorul vizual, decorul sonor, eclerajul, costumul, sunetul, cuvântul și chiar tăcerea. Procedeele prin care acest tot organic imită viul se regăsesc foarte bine sintetizate tot în lucrarea Ancăi Ioniţă (2021:71): amplificarea, comprimarea, contrastul, omisiunea. Nu în ultimul rând, specific teatrului este faptul că articularea realităţii scenice se produce în prezenţa spectatorului, fără mediere.

Având în vedere cele expuse mai sus, atributul "teatral" i se cuvine unui text nu neapărat destinat reprezentării, dar în care se poate identifica o construcţie scenică in nuce. Existenţa unui conflict, angrenarea în el a unor personaje care au ca referent fiinţa umană, care se autoreprezintă și care sunt surprinse acţionând și interacţionând, prezenţa dialogului și limbajul căruia nu-i lipsește latura acţională conferă textului aspectul unui mic "spectacol în cerneală" (formulă propusă de Valentin Silvestru ca titlu al unei lucrări de specialitate).

Publicată pentru prima dată în revista *Flacăra* (1916) și înscriindu-se în "sistematica bruiere a discursului liric tradiţional" pe care Maniu (1979, p.15) însuși o mărturisește ca ţel al scrierilor sale, *Balada spânzuratului* are structură monologală, tema fiind suferinţa cauzată de iubirea neîmpărtășită. În poemul dramatic *Salomeea* (1915) Maniu își atingea obiectivul remodelând un mit biblic prin extragerea, în chip de mosor, a substanţei tragice, și bobinarea prozaismului exagerat, a grotescului și a lirismului, prin ironizarea convenţiilor literare și darea pe faţă a mecanismelor teatrale.

Fără a avea stridenţele *Salomeei*, *Balada spânzuratului* se fundamentează pe aceeași voită contrazicere a situaţiei de enunţare chiar de către personajul aflat în miezul acesteia. Am subliniat și în lucrarea de licenţă (2022: 37) faptul că trăsătura definitorie a scrierilor lui Maniu, antisentimentalismul, se traduce, în cazul de faţă, prin convertirea tristeţii în spectacol, întregul discurs reflectând jocul dublu al unui autointitulat "clovn farsor" care își

asumă neîmplinirea în iubire antifonând-o într-o restituire parodică, începând cu catalogarea idilei drept act mimetic: “iubind – fiindcă/ așa e moda – în sinucideri de amor” (Maniu, 1979: 301). Ironica minimalizare a trăirii autentice, plasarea în desuetudine a gesturilor romantice, redarea emfatică a prozaicului, avansarea unor clișee simboliste și a unor imagini grotești au rolul de a-i asigura suficientă pomadă eului emiţător astfel încât să pară că narează detașat, ca fapt divers, că este spectator al propriei drame: “Durerea mea a-nveselit întotdeauna./ Râde și luna, și frânghia.”

Impresia de înscenare însoțește întregul discurs, personajul jonglând cu sensurile propriu și figurat sau asociind hilar două cadre. În strofele a III-a și a IV-a verbalizează un decor general macabru și unul sentimental, în care “fata de pension” recitește scrisorile de dragoste primite de la el: “Toţi spânzuraţii caraghioși / cu ochii roși, / cu limba scoasă spre muște și spre stele.”

Finalul poemului coincide cu punctul cel mai înalt al autoironiei, printr-o formulare ambiguă, personajul părând să se proiecteze pe sine într-o fantoșă aninată: “Sunt așezat «mai sus», / ocup în fine – poziţiunea sociala. Ş-am isprăvit.” Disimulată în victorie, amărăciunea căreia saltimbancul îi este și interpret, și spectator câștigă în intensitate. Dincolo de tensiunea provenită din permanenta discrepanţă dintre atitudinea eului enunţător și situaţia de comunicare, din continua contracarare a emoţiei astfel încât mărturisirea ei directă – “Eu sufăr” – trece mai curând drept șoaptă, poemul conţine iluzia mișcării graţie refrenului: “într-un picior, / încet și rar, / grav și bizar, / subt felinar”, aspect reliefat de noi și în precedenta analiză (2022:37). Ritmul versurilor, vizibil mai scurt decât al celorlalte, accentuează efectul de balans, de trist număr clovnesc produs într-un aici și acum la care cititorul este martor.

Inclus în volumul *Paşii profetului* (1921) poemul *Pustnicul* e provocator și prin substanţă, și prin configuraţie, asceza creștină făcând obiectul sarcasmului într-o succesiune de tablouri dialogal-monologale în care conflictul excede planul terestru, iar personajele sunt alegoric-mitologice. Poemul, care a mai făcut obiectul cercetării noastre (2022, pp.38-42) debutează cu Lucifer distingând semnele Apocalipsei și devenind imediat partener de dialog al celui care a declanșat-o: Spiritul pământului. Revoltat pe propria condiţie – esenţă cosmică îngrădită într-o “scoică de lut” – acesta își revendică locul în “tărie” în acord cu natura sa superioară. Iar faptul implică descotorosirea de specia umană, care s-a dovedit inaptă prin prisma așteptărilor lui. Pe acest fundal, pentru a se putea înfăţișa la Judecata de Apoi, Spiritul pustnicului își caută cu disperare, prin cimitir, rămășiţele trupești, adăugând un episod răscolirii întregului pământ, pe care o verbalizează retrospectiv în cadrul aceluiași monolog. În timp ce smulge crucile mormintelor pe care le cercetează, își face bilantul vieţii trăite în asceză extremă, zadarnicul efort de căutare culminând, în acest plan, cu o dramatică adresare către pământ. În plan celest răsună glasul Veșnicului, al Celor buni, dar și al Osândiţilor. Amfitrion e însă Lucifer, de a cărui posibilitate de mântuire se interesează deschis Teologul. Discuţia e deturnată imediat ce apare Spiritul pustnicului, Lucifer provocându-l pe Teolog sa se aplece asupra celui care a atins idealul creștin de sfinţenie (asceza) dar care vine la Judecată fără trup. În absenţa unui răspuns prefabricat în dogme, Teologul nu ezită să ofere unul personal, cu titlu de sentinţă: dacă păcatul îi revine trupului, conform învăţăturilor, spiritul nu poate fi cântărit fără el. Disimulând validarea acestei logici, Lucifer îl îndeamnă ironic pe Pustnic să persiste în căutări, iar faţă de divinitate ascuțișul cuvintelor e și mai puternic.

Prezentarea pe scurt a poemului evidenţiază deja o parte din elementele care-i conferă acestuia potenţial scenic. Eugen Ionescu, a cărui autoritate teoretică se fundamentează mai cu seamă pe vasta experienţă a dramaturgului, concluziona că “nu există teatru decât daca sunt antagonisme” (apud Tonitza/Banu, 2004: 323). Or, *Pustnicul* lui Blaga isi trage seva teatralităţii din două binoame aflate în interdependenţă, nuanţare pe care am omis să o facem în cercetarea anterioară. Prima sursă de alimentare o constituie contestarea, de către Spiritul

pământului, a propriilor limite, prin declanșarea Apocalipsei. Cea de-a doua e o inadvertenţa între dogmele creștine care promovează asceza ca mod de viaţă exemplar, simbolizând descarnarea de păcat, și totodată creditează ideea că la Judecata de Apoi omul trebuie să se prezinte reîntregit, în trupul tăgăduit constant.

Teatralitatea rezidă și în existenţa personajelor care se autoreprezintă, realizând în context acţiuni, fie prin intermediul limbajului, fie prin mișcare. Fapt subliniat deja în precedenta noastră analiză a poemului (2022: 38-42) tuturor acestor instanţe fictive le sunt atribuite însușiri umane din rândul celor abstracte (intelect, orgoliu, aspiraţii, capacitate de disimulare, naivitate) astfel încât pot fi asumate de către actori fără pericolul neverosimilităţii. Liant al celor trei tablouri, Lucifer alimentează primul nucleu al intrigii (revolta titanică a duhului din adânc) legitimând-o subtil. Pe de o parte apasă pe ideea îngrădirii sale, pe de altă parte subscrie la dezgustul faţă de specia umană: "Din adâncimea ta, te plângi/ ca-n bine ei au fost pitici,/ din înălţimea mea regret/ că-n rău au fost cam tot atat de mici" (Blaga, 1981). La fel de abil speculează orgoliul de atotștiutor al Teologului, autodeclarat "nentrecut iniţiat." Îl ispitește și în păcatul trufiei faţă de Creator, și în cel al osândirii, provocându-l să judece cauza Pustnicului, deși acest rol îi revine, conform dogmelor, divinităţii. Pe cel care rătăcește în căutarea trupului îl induce în eroare exploatându-i naivitatea, căci spiritul care și-a trăit viaţa ca pe o permanentă alungare a ispitelor, a răului, nu are capacitatea de a-l recunoaște nici atunci când acesta îi apare în cale în formă pură. Farsor neobosit, Lucifer își exersează gradual mândria împotriva Celui Veșnic, fapt care nu a trecut neobservat nici în prima noastră oprire asupra textului (2022: 42). În primul tablou cabotinul mimează supunerea faţă de voinţa acestuia: "De-un veac tot stau aici/ Stăpâne, poţi începe." Epilogul e însă rezervat persiflării, prin parodierea scenei biblice a ispitirii cu mărul cunoașterii, ca și cum creaţia (umanitatea) ar oglindi din plin insuficienta înţelepciune a Creatorului: "și îmbiindu-i mărul cunoștinţei, / umilit să-i zic: / Nu ţi-ar strica Înalt-Prea-Sfinte/ să guști din el și Tu un pic."

Tudor Vianu a sesizat încă din epocă ecoul goethean al poemului, dar în scurta lui aplecare asupra acestuia (1979: 67) aduce ca argument doar intervenţia lui Lucifer. În cercetarea noastră anterioară (2022:39) am nuanţat ideea arătând că Spiritul pământului reflectă și mai pregnant influenţa amintită, în crearea personajului Blaga suprapunând spiritul faustic peste o natură primară ce amintește de Erdgeist, duhul pământului, plăsmuit de același Goethe. Însă prezenţa scenică e marcată doar la nivel sonor, poetul procedând similar în cazul Veșnicului, al Teologului, dar și al personajelor colective.

Deși toate aceste figuri spectrale nu se situează propriu-zis în conflict, geometria lor nu e lipsită de contraste, stihia purtătoare a orgoliului dezmărginirii având ca antipod spiritul obtuz al Teologului, convins că dogmele au drept echivalent cunoașterea, iniţierea, în fapt incapabil să distingă adevăratul glas al Creatorului: "Ca nentrecut iniţiat în lucrurile sfinte/ am fost numit de lume doctor invincibilis." Spiritul Pustnicului e singurul purtător al unei aureole tragice, negăsindu-și locul, căci se vede privat de mântuire deși a făcut efortul suprem pentru a o dobândi – renegarea identităţii sale materiale ca îndepărtare de păcat: "Şi ani și ani – statornic – trupul mi l-am biciuit/ cu râsul și ocara tuturor/ sălbaticelor mele gânduri aspre ca de foc."

Versurile poemului articulează o realitate reperabilă atât vizual, cât și sonor, dar aerată. Impresia că aceasta capătă contur sub ochii spectatorului este mai puţin efectul mișcării personajelor. În primul tablou, apariţia lui Adam care buciumă înspre cele patru zări are doar rol simbolic, gestul echivalând cu chemarea la Judecată a tuturor pământenilor. Al doilea tablou e singurul în care mișcarea acompaniază în permanenţă rostirea, iar punctul cel mai intens e atins când verbul devine el însuși acţiune. Lăsându-se în genunchi, Pustnicul scurmă din disperarea neaflării propriilor oseminte și imploră pământul să i le redea: "Dă-mi trupul, trupul înapoi!" Iar ultimul tablou e cel mai auster în arătarea personajelor, doar Pustnicul traversând spaţiul.

Construcţia vie se susţine însă și prin efectele spectaculare: fulgere, în primul tablou, dangătul clopotului, în cel de-al doilea, dar mai ales variaţiile luminii graţie cărora Lucifer este figura cea mai reliefată. La deschiderea poemului, acesta are "ochii luminoși de fosfor"; după insinuarea în revolta duhului din adâncuri ochii farsorului "luminează ca două stele gemene", iar în postura de amfitrion Lucifer așteaptă "tăcut în lumină, roșu ca de foc."

Așa cum am subliniat deja în lucrarea de licenţă (2022: 41), rolul esenţial îi revine laturii acţionale a limbajului. Dacă în primele două tablouri poate fi identificat doar efectul ilocuţionar, punctul culminant rezidă tocmai în pertinenţa replicilor lui Lucifer, care-i abate simultan, de la traiectoria lor, atât pe Teolog, cât și pe Pustnic. Primul cade în păcat chiar în tinda mântuirii, iar celălalt face cale întoarsă deși nu este propriu-zis respins. Ambele instrumente ale deturnării (provocarea și inducerea în eroare) sunt impecabil manevrate de Lucifer: "tocmai sosi la Judecată/ un biet întârziat […] / E duhul unui pustnic, vine fără trup. […]/ Ce crezi – maestre nentrecut?"

2.2.Descrierea experimentelor teatrale

Pentru a demonstra că *Balada spânzuratului* este un text care palpită și care poate suporta mai mult decât simpla survolare, actorul Cătălin Ştefan Mîndru l-a exploatat artistic într-un spaţiu neconvenţional – Uzina de Apă din Suceava, un monument industrial dat în folosinţă în primii ani ai secolului XX, tot atunci când a fost publicat poemul lui Maniu. Dar nu vecinătatea temporală a motivat opţiunea actorului, ci faptul că spaţiul auster, compus din pereţi bruţi, pe care eroziunea nu e fardată, podea și scară metalice, face el însuși vizibilă starea emoţională a personajului, nemaifiind necesară modelarea sa.

Astfel, în interpretarea lui Cătălin Mîndru personajul monologhează iniţial flancat de două felinare și așezat pe o movilă de fragmente metalice. Odată asumat rolul de paiaţă, actorul-personaj își va însoţi monologul cu mișcarea. Traversează încet mai multe încăperi, trece printr-o deschizătură ce pare cadrul unei uși, își marchează itinerariul prin plasarea de fragmente metalice în chip de șină, manevrarea acestora asigurând și un efect de presiune la nivel sonor. În scena finală, personajul începe să urce pe o scară metalică prinsă în perete și al cărei capăt e orientat înspre sursa de lumină sau înspre un chepeng deschis, prin care pătrunde lumina. Încheindu-și monologul, personajul lasă să cadă un ultim fragment metalic și își continuă ascensiunea. Ambiguitatea textului, precum și existenţa unei gradaţii a tensiunii, chiar dacă prin disimulare, i-au permis actorului să potenţeze sensul prin grefarea unor metafore vizuale și a unor gesturi cu halou metaforic, Așezarea în șir a fragmentelor metalice, concomitent cu deplasarea prin încăperi și cu verbalizarea situaţiei dramatice, precum și gestul din final (lăsarea piesei din metal să cadă cu zgomot) redau adevăratul mesaj al personajului: sub masca autoironiei, el își rostește de fapt ultimele frânturi ale sinelui.

Elementele evidenţiate prin analiza *Pustnicului* demonstrează că nu doar dramaturgia lui Blaga este reprezentabilă, în acord cu tendinţele actuale. Convinși că poemul vizat de noi nu prezintă interes doar ca spaţiu de exersare a simţului teatral al lui Blaga, ci poate constitui el însuși pretextul unor producţii regizorale, în 2022 l-am provocat pe actorul Cătălin Mîndru să probeze cele afirmate de noi, pe acest experiment fundamentându-se ultimul capitol al lucrării noastre de licenţă.

În vederea valorificării artistice a textului s-au preferat mijloacele teatrului radiofonic, nu numai pe fondul disproporţiei dintre numărul de actori disponibili și numărul personajelor, ci și pentru că miezul poemului este de natură spirituală, iar în arhitectura acestuia din urmă vizualul nu constituie pilonul de rezistenţă. De altfel, în interviul pe care ni l-a acordat cu ocazia colaborării amintite mai sus, Cătălin Mîndru (apud Sînescu: 2022, pp. 45-48) a lansat mai multe consideraţii asupra *Pustnicului*, din perspectivă regizorală-actoricească, insistând pe ideea că universul sonor poate asigura din plin transplantarea poemului, cu tot cu zona emoţională, într-o nouă creaţie artistică.

Astfel, reconstruirea realităţii imaginate de Blaga în acest poem a presupus, pe lângă verbalizarea pasajelor cu funcţie de disascalie, însoţirea aproape în permanenţă a jocului cu un fond muzical și, de asemenea, inserarea unor sunete de sinteză, asociere care i-a permis actorului să suplinească mișcarea scenică și să potenţeze gradual tensiunea. Am arătat și în cercetarea anterioară (2022: 40) faptul că în recrearea primului tablou impresia de clocot la scară cosmică e rezultatul rostirii (prelungirea unor cuvinte din finalul versurilor sau a unor vocale interne, apăsarea pe consoanele [v], [f] și [s]) dar și al efectelor sonore de tip păcănit. Pe același fundal principal (muzica de pian) se derulează secvenţa monologală a căutării osemintelor în cimitir, dar elementul prin care se potenţează dramatismul este sunetul de tip dangăt de clopot. În punctul culminant al desfășurării, cand Lucifer, Teologul și Pustnicul se întâlnesc în planul astral, Cătălin Mîndru retrage fundalul principal și își dublează jocul cu zgomote electrice și cu sunete care imită pulsaţia cronometrului, revenirea la fundalul de început marcând linia coborâtoare a deznodământului.

În regia și interpretarea lui Cătălin Ştefan Mîndru există în permanenţă efectul de coincidenţă a realităţii artistice cu realitatea receptorului, sursa constituind-o, pe lângă cele arătate mai sus, asumarea replicilor nu atât prin respectarea punctuaţiei, cât după logica imaginilor conţinute în versuri. Actorul s-a preocupat să le decupeze precis și să le livreze într-un ritm în care acestea nici nu se încalecă, dar nici nu se sedimentează cu viduri între ele, iar modularea vocii în funcţie de intenţia comunicării fiecărui personaj îndeplinește totodată funcţia caracterologică. Astfel rotunjită cu ajutorul mijloacelor teatrului radiofonic, lumea ficţională recreată după textul lui Blaga nu e cu nimic mai prejos decât o eventuală montare scenică a acesteia.

3. Concluzii

Deși dimensiunea materială a vieţii pare să primeze în preocupările omului contemporan, a cărui criză implică, mai nou, și provocările dezvoltării exponenţiale a inteligenţei artificiale, problemele existenţiale fundamentale constituie unul dintre subiectele de abordare constantă. Am demonstrat, în acest studiu, ca atât *Balada Spânzuratului,* de Adrian Maniu, cât și poemul *Pustnicul*, de Lucian Blaga, se înscriu, prin substanţă, în actualitate. Primul provoacă la reflecţie asupra rolului iubirii în viaţa omului, iar al doilea problematizează un stil de viaţă– asceza, care stârnește controverse: exerciţiu spiritual important sau fanatism, credinţă retrogradă? Am relevat totodată și potenţialul teatral al textelor, experimentele realizate de actorul Cătălin Ştefan Mîndru întărind ideea că acestea nu sunt destinate unei receptări pasive, ci pot constitui fundamente ale unui nou act creativ, lumea ficţională astfel reanvelopată fiind și mai apropiată de cea a spectatorului contemporan. Studiul nostru și-a atins astfel scopul de a deconstrui anumite stereotipuri care planează asupra poeziei.

BIBLIOGRAPHY:

1. Blaga, 1981: Lucian Blaga, *Poezii*, București, Minerva.
2. Maniu, 1979: Adrian Maniu, *Versuri*, București, Minerva.
3. Barthes, 1964: Roland Barthes, *Littérature et signification. Essais critiques*, Seuil, Paris.
4. Ioniţă, 2021: Anca Ioniţă, *Teatralitatea. Esenţa teatrului*, București, Pro Universitaria.
5. Tonitza/ Banu, 2004: Michaela Tonitza-Iordache/ George Banu, *Arta teatrului*, ed. a II-a, București, Nemira.
6. Vianu,1979: Tudor Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, București, Minerva.

7. Sînescu, 2022: Roxana-Maria Sînescu, *Adrian Maniu şi Lucian Blaga – Teatralitatea poeziei*, lucrare de licenţă susţinută în cadrul Universităţii "Ştefan cel Mare" din Suceava, septembrie 2022, manuscris.
8. Ajder, 2019: Valentin Ajder, "Selecţia o fac citind și încercând să disting", *Revista Cultura*, anul XIV, nr. 10 (606), noiembrie, disponibil la adresa https://revistacultura.ro/pdf/Cultura10-606-web_2019.pdf și consultat la data de 3 noiembrie 2024.
9. Cârstean, 2021: Svetlana Cârstean "Avem nevoie de-un poem?", *Dilema Veche*, nr. 906/ 19-25 aug.
10. Chivu, 2021: Marius Chivu, "Panaceu pandemic", *Dilema Veche*, nr. 906/ 19-25 aug.
11. Cosnard, 2023: Denis Cosnard, "La poésie, enquête sur un art en pleine mue", *Le Monde.fr*, 7 iunie, disponibil la https://www.lemonde.fr/livres/article/2023/06/07/la-poesie-enquete-sur-un-art-en-pleine-mue_6176617_3260.html și consultat la data de 1 noiembrie 2024.
12. Martin, 2011: Matei Martin, "Svetlana Cârstean – scriitoare și editoare", *Dilema Veche*, 3 nov.
13. *Pustnicul*, după Lucian Blaga, interpretare realizată cu mijloacele teatrului radiofonic de către actorul Cătălin Ştefan Mîndru, Teatrul Municipal "Matei Vișniec" Suceava, august 2022.
14. *Balada spânzuratului*, după Adrian Maniu, interpretare realizată cu mijloace video de către actorul Cătălin Ştefan Mîndru, Teatrul Municipal "Matei Vișniec" Suceava, februarie 2024.

THE AKATHYST HYMN – THE DIVINE WORD REVEALED IN THE DIVINE BODY

Emanuel-Daniel Sărmășan

PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureș

Abstract: *The endurance of writing in the midst of communism and also the spiritual fragility of these times continually demonstrates the hypothesis that the God of the New Law does not embody a God of judgment, punishment, jealousy and sickness by power, but on the contrary one of love to the point of sacrifice for the salvation of the soul and the whole poet entity, but also of the reader already moved, quite affected by the game and the scrappy attempts of the pen driven by the inspiration of the wine yards and their breeze typically known in the poet's surroundings. Certainly, the liturgical expression gives the poems in this volume a very special touch, precisely because ecclesiastical assemblies and various parishes could borrow them and carry them on at any time, this of course in addition to the services and protocol rituals which should be a prerequisite in this case.*

Keywords: *Immunologic creation, akathyst, Byzantine Rite, Ottoman Rebellions, Saint John of Wallachia*

The iconographic ideas of the poet Valeriu Anania were not depleted with the writing and editing of the volume entitled and well-known in his mother tongue as *Cerurile Oltului.* Following the pattern of Mihai Eminescu, or at least a part of it, the strange, ambiguous history that Valeriu Ananias writes is actually represented by his own work and the other literary magazines such as the biblical passages, but of course with a Byzantine or Eastern touch.

In the meantime, the poet Valeriu Anania will continue to dream and realize a collection of unique compositions that are entitled exactly like in the theatre – the *Opera* or *The Book* as Stéphane Mallarmé would say. In this way, the writer from belongs to that guard of poets who do not necessarily have a particular complexity in reiterating the lyrics, key points, expressions, portraits and other works considered more specific and different. There can be no doubt about the lack of imagination or even of deliberate comfort; on the contrary, these repetitions represent nothing more than a large number of overlapping ideas and concepts.

Proof of this are the difficult years in prison in Aiud, where, for example, the poetic collection *File de Acatist* was designed by the writer Valeriu Anania and launched in 1976. Although the communist regime was still flourishing, the volume was to be run as hermetically sealed as possible and would emerge as a "chosen poetic and musical form, but in a forbidden spiritual formula."[1]

The endurance of writing in the midst of communism and also the spiritual fragility of these times continually demonstrates the hypothesis that the God of the New Law does not embody a God of judgment, punishment, jealousy and sickness by power, but on the contrary one of love to the point of sacrifice for the salvation of the soul and the whole poet entity, but

[1] St. John Lazarus, *Valeriu Anania. First icons*, biographical essay. Foreword by Mircea Popa, Rotipo Publishing House, Iași, 2013, p. 18.

also of the reader already moved, quite affected by the game and the scrappy attempts of the pen driven by the inspiration of the wine yards and their breeze typically known in the poet's surroundings.

Certainly, the liturgical expression gives the poems in this volume a very special touch, precisely because ecclesiastical assemblies and various parishes could borrow them and carry them on at any time, this of course in addition to the services and protocol rituals which should be a prerequisite in this case. In the framework of this volume, Valeriu Ananias's hymnological creation lends the shade of the akathyst with a sufficiently high notoriety in Orthodox or Eastern hymnographies'. Byzantine influence predominates the religious lyric of Father Ananias, which proves once again that such a work is rooted in history of those learned and not literate, prose writers or poets from the early childhood.

Therefore, the present volume is made up of two major, large, significant parts, *The Illuminatus* and *The Illuminator*. The temptation remains the same to exclaim with conviction that the poet is surrounded by helplessness and an unstoppable attempt to embrace his own past, it seems like a wound magnified, hardly able to be healed. After all, it was not the writer's main aim to create an *akathist* in the form of lyrics. In this adapted context, the poet is confronted more with a certain temptation, without the past his creation falls on a dying path. That is why, by means of certain stylized formulas, and established by literary exegesis, Valeriu Anania gives birth to an original balance, which will recover the Romanian artistic feeling.

Lyricism contains at its core a well-defined element, that is, that national symbol, worthy to be followed and empathized with, after the manner of Mihai Eminescu or even of saints who have managed to leave evocative imprints in the domestic space and time, who in their turn have seen and experienced such transformations on Romanian soil, such as, for example the Saint John of Wallachia or the Saint Callinicus of Cernica. The first of these, St. John of Wallachia was born in the territory of Wallachia in the 18th century, belonging to a wealthy family of aristocrats and rich Christians. However, the oppressions to convert to Islam continued and the pressure became constant, precisely during the invasions of the armed forces led by Mohammed IV across the Danube.

The Ottoman rebellion of 1662, during the reign of the ruler Mihnea, immediately made him a slave before the *Sublime Porte* (Imperial Gate). His destiny was a manifestly premonitory one precisely because on the voyage to Constantinople, a certain heathen bribed and brought him home immediately, but the great work came when he had to defend his dignity and not least his purity, and John has finally departed from this heathen.

The Muslim will lose his life, precisely because of this uncanonical intercession, and the overseers immediately put him in chains and carried him to Constantinople, where they were waiting for the wife of the murdered Muslim. Here, St. John of Wallachia would be subjected to a "forced" trial to abandon his faith in Christ, as the woman was tempted by the man's bodily beauty, desiring have a lifelong relationship. His faith remained unchallenged as he was sent to the authorities and his death became truly martyric, enduring a lot of torments and torture until he was imprisoned and sentenced to be hanged in Parmak-Kapî on May 12, 1662. The Greek scholar John Argyropoulous personally took care of his "life story" and materialized it in Venice with the help and patronage of Saint Nicodemus the Hagiorite, and it will be available for study from the second half of the *19th century*.[2]

After a brief overview of one of the archetypal characters in this volume of poems, the literary essayist Liviu Petrescu was among the first to emphasize and highlight the particularity of the *Akathyst hymn*. How does this volume differ from the other series of

[2] The Ortohodox Archidiocese of Alba Iulia, Metropolis of Transylvania, *The Church commemorates today St. John of Wallachia*. See also https://reintregirea.ro/articole/1225-biserica-il-pomeneste-astazi-pe-sfantul-mucenic-ioan-valahul.html. Last accessed on 09/16/2023.

volumes? The exegete identifies, in particular, "the truly unique interweaving of poetry inspired by religion and politics"[3]. Actually, the poet Valeriu Anania does not give up to the "metaphorical" autobiographical reflections largely presented in the first akathist.

The acrostic as a spiritual and epicentric heritage is composed of no less than 24 verses, which form an *acrostic*, that is a poetic procedure developed and found exclusively in Byzantine literature. Although, after the organization of Romanian statute, a strong Byzantine influence could be noted and all the holy and liturgical books entered through Slavic translations, *the acrostic* as a poetic form remains a foreign concept, a light breeze, not observed or felt within the Orthodox hymnographies'.

The wide range of ascetic writings, even of repentance, penitence or chastisement indicated the steps by which every individual saw nothing before him instead of the presence of God. In this regard, these particularities will render the apocryphal or even hidden writings that became popular books of religious content, which quenched the burning desire to filter and recognize the sections of Old and New Testament history.

Thus, the religious poetry, in its turn, requires to be filtered in a wide mix, which contains various styles such as the Kontakyon, the canon, the akathyst hymn, taken under the careful supervision of the scholar Romanos the Melodist, portrayed by the Lecturer Alexandru Prelipceanu from the Faculty of Theology "Dumitru Stăniloae" in Iași as, "the perfect hymnographer of Orthodoxy."[4] In the Romanian and not least in the Orthodox tradition, the akathyst hymns have slowly and surely gained their own ground after the editorial appearances signed by the Romanian sociologist and diplomat Paul Sterian or by the Romanian gazetteer, poet and monarch Sandu Tudor, recognized by his three more established pseudonyms, Alexandru Teodorescu, Monk Agaton of the Antim Monastery or simply Daniil of Rarău.

The poet and translator Zorica Lațcu has also flirted with monasticism and will use various liturgical forms of the akathyst. According to the name she received in her monastic life, Mother Theodosia is currently sleeping her final resting sleep at Vladimirești Monastery in the county of Galati, being inscribed in the pantheon of Romanian Orthodox literature with a series of significant works in accordance with those of the poet Valeriu Anania such as *"Osana Luminii"*, *"Poem of Love"*, " *From the Wanderings"* or " *Towards the Island*". It seems infinitely difficult to believe and understand the true facet of poeticism, especially in the circumstances provided by the theological phenomenon as a whole, themselves simply the birthplace of that unheard of liturgical fusion in verse, poetry actually surpassing the dogmatic word, simply unbeatable. The Cypriot poet Kyriakos Charalambides brought a complementary, fundamental, and fully encompassing aspect to the whole sphere, arriving at the reasoning that "the highest theology is based on the pure nature of the poetry; in order to exist, it employs also the poetic grandeur."[5]

From the same honourable guard of liturgical hymns we also include here the akathysts of the Father Ilie Cleopa, but also those of the Father Paisie Olaru, without necessarily carrying a rich artistic aura, but the latter speak and transmit an undeniable energy

---

[3] Liviu Petrescu, *Earth and Heaven*, foreword to Valeriu Anania, *Selected Poems*, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 1998, p.7.

[4] Alexandru Prelipcean, *Romanos the Melodist – the perfect hymnographer of the Orthodoxy*, in the journal entitled *Theological Studies supervised and cared by the Patriarchate of Romania* founded in 1929 by the Professor Theodor M. Popescu, series III, Year VII, No. 2, Session April-June, Bucharest, 2011, p. 59.

[5] Κ. ΧΑΡΑΛΑΜΙΔΙΣ, *Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ τρεῖς ὕμνοι*, ιδ‖σεις ǝγρα, ǝθρνα, 1997, p. 24., *apud* Alexandru Prelipcean, *Romanos the Melodist – the perfect hymnographer of the Orthodoxy*, in the journal entitled *Theological Studies supervised and cared by the Patriarchate of Romania* founded in 1929 by the Professor Theodor M. Popescu, ed. cit., p. 59. See also Sf_Roman_Melodul_imnograful_desavarsit_a.pdf. Last time accesed on 16/09/2023.

in spirit. There are two references that Valeriu Ananias felt the need to add a few more, just when he was caught up in the twists and turns or better said in the depths of the cell in Aiud, namely *On the Hymn of the Burning Bush of the Virgin of God*, and *the Hymn of St. John the Theologian* under the signature of Daniil Sandu Tudor.

The Archbishop Bartholomew notices that both are designed and at the same time "elevated" in a building "in which the arch is interwoven with the spandrel and the light that is resplendent in the reflections of the stained-glass windows" – an event specific to the poetic imaginary space, which traces "the entering into the liturgical horizon, where, in fact, the spiritual act is achieved."[6]

Certainly, St. John the Wallachian plays a central role, without precedent, precisely because the poet Valeriu Anania assigns a huge significance to the archetypal human sacrifice or indeed of the righteous faith – a martyric parallel of great resonance that conveys quite specifically the difficulties of a whole other dimension that had to endure the "gentle giant" under the Heavens of his roots, Oltenia or Wallachia.

Once revitalized in his poetic garb, Valeriu Anania makes an appeal to morality and to his own status, which is further established as a basic principle in the post-Decembrist period. Even his poetic work was contaminated by this germ and by the various accusations, many of which were unjustly made in relation to the *Burning Bush* affair, precisely because Father Anania was not aware of and could not have been able to split the thread in four at the time from the position of a prudish, faithless, ingenuous being. That is why the volume was infused with the powerlessness of turbulent times, and the publisher Dan Ciachir dared to exclaim that these verses "bear in them the flavor of the Burning Bush of Antim Monastery."[7]

The first scene of the volume *The Illuminatus* evokes just such a feeling of the prisoner at the spout of that funnel of light, waiting for the divine signal, the answer to the prayer, either from nature, or from any other life passing by the cell or even a thread of hope, giving life and alleviating that feeling of suffering, "The bird flies from the thicket,/ the branch behind her is soothed,/ Only the Holy Spirit remained-plemmatized in the clearing./ Bestow my soul's utterance, and seven times crucified/ The resurrection flashing, make it my supper burning,/ Hymn and chronicle and wail and sweetness and sharp,/ Child to praise in words and sing him under words: Bless you, new Martyr, holy Joan!"[8]

The poet struggles with the past, relinquishes the wreckage of the self and completely strips himself of any artificial greatness, even at the maximum risk of spiritual transformations or renewals, artistic recoveries, as a result of which the double spirit has that fulfilment of the self, not in a devilish form, but in a prayerful and welcoming primacy before the heavenly Court: "Illuminated in graces and hidden, the face of the world/ Oblivion acquires its Romanian soil./ Add to the night and to the mummy's song,/ Our late song, cloudless and tender/ Rejoice in the golden plummet beneath the heaven of the rivers/ Rejoice in the thorn of dew more pleasant than the Cherubim/ Rejoice that your preaching grows tall and wise/ Rejoice in old age that years do not wait for it/ Rejoice in a pure mind/ Rejoice in the threshold and the step forward/ Bless you, new Martyr, holy Joan!"[9]

Through a series of poems in the form of akathysts, Valeriu Anania builds an uninterrupted ascending perspective on the individual communion with God, even though rituals or ceremonial symbols that tighten the rhythm of an eternal *laudatio*. Stubbornly haunted by the phenomenon of poetic reclusion, Valeriu Anania gave Romanian poetry and

[6] Valeriu Anania, Foreword in the work of Sandu Tudor, *Akathysts*, Anastasia Publishing House, Bucharest, 1997, p. 11.
[7] Dan Ciachir, *Orthodox Chronicles*, Volume II, Timpul Publishing House, Iași, 1997, p. 135.
[8] Valeriu Anania, *Poems*, ed. cit., p. 155.
[9] *Ibidem.*, p. 156.

literature the assiduity of that Wallachian Christian – a sufficiently fine notion that was not to be found in the poetics of Radu Gyr, for example.

The intention of such hymns remains basically linear, namely to attribute uplifting models and archetypes to the sacred realm, for example, if one might carefully observe in this case the repetitive expression or short sequence, *rejoice! – bucură-te!* Certainly such worship to John the Wallachian has developed into a broad desideratum over time and undoubtedly contributed to the sense of belonging to the Wallachian realm, "Wallachia the Lesser counts you among her sons,/ Chosen of the lineage with the sun in the vine./ A shoot grown on the trunk of Christian virtues,/ The twilight of our lives, may you watch over us,/ Keep us/ With the light that has clothed you./ To the eagerness of the eagle's eyes and the mind's high wave,/ We sing to the Almighty all together/ Hallelujah!"[10]

Once this feeling of confinement is firmly planted, the poet can hardly abandon the whole cluster of memories, which only digs deeper into the inner being and sends it towards a vain, sinful model that has the role of consuming the being inside – whereas the primary intention is to restore a proper journey of sacredness and to replay that constant struggle with the soul, which is passionate and often assaulted by a certain cupidity.

The complaining of the authorial court for one's transgressions is manifested in a perpetual now-present, that state which automatically transports the being to the *Saviour Jesus Christ*, and even places it on the same meadow with Him, after a laborious journey on the Wallachia earth drowned in the blood of sinful passion. Such an episode claims the *Fourth Estate*, where the symbol of absolute superiority reappears in the form of the Evening Star, "The cruel wilderness groans with swords and bows./ The slaves run through the slaughter./ At thy righteous robe's side stands firm the ring,/ Your secret pledge to thy creed, O Joan:/ Christ is my lord, and I am free in him. / Hate us the heathen, and their hatred shall be to us/ a forever beacon through a tear of a day. / Hallelujah!"[11]

Sacrifice is brought here with a well-founded purpose, precisely because it is based on a transfiguring premise of earthly, everyday, temporary existence, which is automatically captured by the Light and solar beauty with a predilection in the *Eighth Estate*: "Brave in purity and steadfast in God/ In Joseph you are a true icon and a statue./ Inwardly heavenly, in your face you weep in fullness/ Like eternity limping in the oracle/ Hypnotic doom of the javelin's flight./ Followed by our will to the thresholds and falls/ We celebrate with you the harsh resurrection./ Hallelujah!"[12]

Once again we can notice almost a chain of features that give a special imprint to the poetic creed of Valeriu Anania, a lapidary assertion, conclusive by the simple reference to Saint Joseph. In particular, it seems to reflect that vivid representation of the Holy Family of Nazareth, in the midst of which, under the eyes of both Joseph and Mary, Jesus grew "in wisdom, in age and in grace." At this point the auctorial instance crosses a new estate of being, obviously superior to that of an earthly nature, based not merely on a dream or a simplistic appearance, but on a very clear picture of the world beyond where sentences are heard, namely those resurrections of the spirit, souls unburdened by the weight of jurisprudence that it seems to be so problematic for the soul.

The writer Valeriu Anania configures the present theme following the symbolism of *the Light*, and the auctorial instance remains with this great, uplifting appearance, even after death. The doxological state at the poetic level confronts the entire philosophical tradition starting from Plato the philosopher, and even stands at the interference of the much more recent Horia Stamatu for whom the time of the civilized world and

[10] *Ibidem.*, p. 157.
[11] *Ibidem.*, p. 161.
[12] *Ibidem.*, p. 169.

contemporary culture represents no other form than "eine Zeit der Dürftigkeit, an age of indignity, of poverty, of spiritual misery."[13]

Probably in the above sentences, it is clear that the religious discourse hides a level of more intimate connection with the speech or poetic language because both illustrate *communication* and not least, *the Holy Communion*. The poet Valeriu Anania is provoked and indignant throughout the entire cycle of *The Illuminatus* by this degrading allure or facet regarding the historical phenomenon, lived and felt on his own body, a world that simply lacks cosmic love, a world that the German philosopher Max Scheler has not ceased to speak about or that Ludwig van Beethoven or Friedrich Schiller have rendered as a *prerequisite*, indisputably opposed to imperial vanity, so that peace and freedom may be fully restored.

The poet's world seems a fallen one with various shortcomings, subject to a tyrannical transformation from which he wishes to escape at once, the reasoning being sufficient to support the fundamental hypothesis that "all kinds of experience, poetic as well as religious one feel the needs of the word. To this fact corresponds the primordial Greek meaning of the words in question."[14]

Undoubtedly one of the most important hermeneuticists of the last century, Gadamer assigns a differentiating role to the two structures or creative entities at the literary level, i.e. "poetry is word-making, theology is speech about divinity. We must not simply assume that we are dealing here with two different things, with poetic or religious speech. It is clear that one cannot easily distinguish between the language of poetry and that of the mythological tradition."[15]

Valeriu Ananias's poetics contains the accumulation of reverberations and it goes down with them over the centuries precisely through their determinations and their level of positioning or relating in a sphere in common with religion or, why not, with philosophy, in other words, a different way of expressing the *Divine* and, last but not least, a comprehensive and marginal truth of the spirit, which constantly migrates towards the epicenter in order to reach the essence and the metaphor of the full existence.

The complexity of states provides an amalgam of infusions with various judicial connotations, but which envelops the whole universe as matter and space and it is no more than a sieve or a giant clock beating by virtue of a prior preparation of humanity, "Heavenly eternity takes its interest from the sudden torments./ You gain an Easter from an open grave./ Heavenly place calls you from beyond the dream/ Quite deceptive./ (...) Hallelujah "[16]

The garnish is seasoned with everything, and as in any recipe, without antagonistic ingredients it's hardly possible. However, darkness and light constitute the magic potion or even the holy potion, helpful in overcoming the tangled and tenebrous condition of St. John, the *Twelfth* and the *Thirteenth Estate* becoming true litanies that set the seal of a spiritual and paternal apotheosis alike, "John the Martyr, if we too were first of all/ Obstinate in patience and holy suffering/ We would like in prayer to remain more stubborn/ Hope of those who sing you in remembrance:/ rejoice you who are the cradle of the Christian infants/ rejoice you who are the cradle of the Christian infants/ rejoice you the icon of the beauty of the maiden/

[13] Constantin Noica, "Preliminary Meditations on Heidegger", in Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995, pp. 12-13., *apud* Dan Angelescu, Horia Stamatu – poetic phenomenon between philosophy and religion (I), in the volume entitled "The Soft Light", Romanian Culture and Spirituality Magazine, Year XV, No. 3, Session July-September, 2015, p. 17.

[14] Hans-Georg Gadamer, *Aesthetic and Religious Consciousness*, in the volume entitled *The Relevance of the Beautiful*, Polirom Publishing House, Iași, 2000, p. 127, *apud* Dan Angelescu, Horia Stamatu – poetic phenomenon between philosophy and religion (I), in the collection entitled "The Soft Light", Romanian Culture and Spirituality Magazine, Year XV, No. 3, Session July-September, 2015, p. 18.

[15] *Ibidem*.

[16] Valeriu Anania, *Poems*, ed. cit., p. 175.

rejoice you the icon of the beauty of the maiden/ rejoice you the outstretched hand of the fallen back/ rejoice you the outreach of the sworn on the shield/ rejoice you the guide of the guiding star/ rejoice you intercession!/ Rejoice, high stairway to the theophany gate/ rejoice sweet balm breath spread on the wound/ rejoice, golden horn of the sealed stigma/ rejoice that no road is closed to us through you/ rejoice, we praise you/ rejoice, we praise you/ rejoice, son and brother/ and father/ rejoice, new holy Martyr, holy Joan!"[17]

The writer Valeriu Anania is clearly disturbed by this devaluation and deterioration of archaic frameworks and perhaps even more so of the age in which he lives. In the end, faith remains the victorious one, which overcomes injustice in any form. The last *Thirteenth Estate* emphasizes the fact that faith triumphs over injustice in whatever form it may take – that last road of mundane impotence to possibility, "Hunted by the night's tip, O Joan of Our Lord,/ We sniff the path you have conquered./ The linen moons through the shadows of the dawn./ Being in the aisle of Christianity's thorn,/ Christ may reap us with fruit all-plenteous./ To the eagles giving thought and mind a high wave,/ Let us praise the Almighty together:/ Hallelujah!"[18] The ending is that first-rate imprint, with no play cards or other notions in reserve, which invites the reader to a careful x-navigation and certainly the way compromise is handled in human history – perhaps with the idea necessarily crystallized on the memory that martyrs are the post-candle of humanity.

The second part of the volume of poems is dedicated to the *Illuminator* – a series also based on the theme of *Light* and which has as its central force the sanctified presence of The Holy Hierarch Callinicus of Cernica – a true icon of the monastic settlements such as Pasărea, Snagov, Căldărușani, Ciorogârla and Poiana Mărului, all of which were under his supreme obedience.

The second part of the present volume is dedicated to the *Illuminator* – a series also based on the theme of *Light* and which holds as its central force the sanctified presence of The Hierarch Callinicus of Cernica – a true icon of monastic settlements such as Pasărea, Snagov, Căldărușani, Ciorogârla and Poiana Mărului, all of which were under his supreme obedience. Father Calinicus remained one of the most prodigious spiritual and intellectual figures of the 19th century alongside the Orthodox Church, his disciples repeatedly admitting that his deeds and his endless gentleness, devotion like an unflowing fountain were just according to the words and promises of his mouth, while others could not find a single blemish or flaw in the whole structure of his being.

Father Callinicus, who was at one time requested and proposed many times as The Holy Metropolitan of Wallachia, did not accept this offer even at the risk of being poisoned, but God directed his path and always kept him on the right hand of His Majesty, blessing him by establishing him as The Bishop of Râmnicu-Vâlcea.

Such a confrere has become a milestone of poetic creation for the writer Valeriu Anania and on the other hand Saint Callinicus has remained a point of reference, inherent for all the enemies under the exhausting shadow of suffering or even unforgiving fate.

Father Anania indicates through this second volume of poems a vigorous appeal with his usual and characteristic tenacity that he does not necessarily live for the development of that ego that wants to emerge, but rather his sacrifice in prison must be unprecedented, to be an entirely different case, namely a special way for the soul to simply give his last drop of "nausea" and to make the leap upwards.

Therefore, the *Light* continues to be an ascending symbol towards the path of ascension, and throughout the poetic series, and even more than that, Father Anania has managed to bring together the divine salvation and happiness as a unitary stylistic matrix, and

[17] *Ibidem.*, p. 178.
[18] *Ibidem.*, p. 179.

last but not least, the connections between the instance and his spiritual self, the glow, the veil or even the reflected candle that accompanies the image of The Saint Calinicus alongside his mystical revelations.

In the present context, the perennial combination of poetry and prayer appears once again in the case of Valeriu Anania, that interference or path of initiation into the mystery of both steps to the spiritual world, towards which the poet is not only obsessive, but on the contrary develops a certain trajectory of communication with the same *Deus Absconditus*, who emerges from the shadows and allows himself to be fully warmed and soaked by a joy that cannot be explained, but which descends with the same slowness and latency that is specific to the very onset of the *First Estate*: "The brass carved on the slate in the lair of Cernica Vornic's lavra/ Nor does it clothe you in white stillness like a lake star awake./ From the land and from the mirror come to our night, you radiance,/ By the rotation of prayer make our hearts steadfast/ And with the sign of your justice bless the land,/ That from the holy places may be sung from the holy places:/ Rejoice, great one, sweet Father Calinicus."[19] The feeling is immediately followed by a living and at the same time an undiminished Romanian longing that deepens the embrace of the cry with the receipt of a sign or, why not, perhaps even a corresponding answer.

Therefore, multiple interpretative horizons open up for the *Illuminator* series, and certainly in addition to the sacred attachment to the magic of the wineyards of Vâlcea, the writer retains his priestly quality and of course maintains that high level of concern for the culture of his own people and his ancestors. Over time, the phenomenon takes on a double dimension in terms of both verticality and horizontality, immediately observable with the arrival of the *First Estate*: "Mingled in the face of the crowd of the fairy-tale world/ You dream of a new age from the wave of Romanian eternity./ Is it a dream or a prayer? When the Lord blesses you/ Burning with longing at your door, can you stop it?/ Rejoice, sweet prey to the love of the Gethsemane/ Rejoice that you give yourself as light through the blinders/ Rejoice that your ears are impregnated with the unsearchable/ Rejoice, embrace the proclamation of the cry with the answer/ Rejoice that under the star from above, you become a sign/ Rejoice, holy exhortation!/ Rejoice, Oh, Holy Mother of the bounds of Joy/ Rejoice that the God catches you in the thorn/ Rejoice, son of the house with the icons on the porch/ Rejoice that the sunflower rises from the sun/ Rejoice, eyes above the sky/ Rejoice, spinning/ remembrance/ Rejoice sweet and great Father Callinicus!"[20]

The poet himself assigns to The Father Callinicus a role of mediator, a bridge between the human and the spiritual side that facilitates the take-off towards the metaphysical, his own existence nourished by the superhuman rhythms. In the same *Penguin Dictionary of Symbols*, Jean Chevalier discusses the consequences of the differentiating factors between enlightenment and ignorance or light and darkness, which are clearly two different things.

Chevalier adds, "Wise people who deeply know their own nature, they are further conscious about the fact that they are of the same nature. It is the symbolism proper to certain mystical experiences; the world beyond the light is darkness, the divine Essence being unknowable by human reason. This notion is also expressed by certain Muslim spirits, such as The Saint Clement of Alexandrian, Saint Gregory of Nyssa (on the Mount Sinai, Moses perceived the divine darkness) and Pseudo-Dionysius the Areopagite."[21]

The poetical quest is above all a superhuman one, the creation taking the form of prayer, which imprints even more poeticism, the dialog being based on this state of everlasting diary between a simple poet and, why not, a saint or even on the presence of the Saviour, "With fasting and prayer filling all your time/ You take the rest

[19] *Ibidem.*, p. 183.
[20] *Ibidem.*, p. 184.
[21] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionary of Symbols*, 2nd volume, Penguin Group, 1995, pp. 237-238.

of the night in the heavy and sweet torment./ The inward wakefulness works like a thorn/ Deep in slumbers, that sleep may not/ Trouble with dreams thy pure sigh./ Jesus coming in silence through the waves to bear us,/ Victorious wrenches us from the calm of the Dead Sea./ Hallelujah!"[22]

By direct analogy with the first series of poems, *Illuminatus* and *Illuminator* arrives with a more visibly elaborated and extensive version, even with various imprints and shades of Mihai Eminescu, followed by the simplified syntagmas, but sufficiently well preserved to recall Ion Barbu's signature. This would be one of the edifying proofs of the fact that the writer from Vâlcea embraced the modernist poetry, suggesting the clear archetypes of Riga Crypto and Lapona Enigel even in the opening of the Twelfth Estate, "Hidden from those sad polar wisdoms, / Seen through the brilliance of the burning Word, / You live from now on in the dawn of those who/ Add and sum up and believe from within: / Rejoice the traveller of a sky with white plains/ Rejoice that you meet the angels that further welcome you/ Rejoice the pilgrim that gathers and gives light."[23]

In the above framework, the poet recreates the presence of Saint Callinicus at the level of the imaginary space, like a guest who has reached the poles after the primitive pattern of Lapland. Even more, Valeriu Anania aspires to the oneiric picture and praises the entrance into cold, distant lands that conceal a permanent angelic mysticism, detached from the other side of the world. This universal mantle worn by Saint Callinicus is so hard to reach, a star on the celestial vault that can only be "touched" with the glance and sparkle of a diamond.

In order to break into this ideal world, a purified one besides, the poet has to go through a chain of transformations. It is not by chance that he also uses allegorical language to provide a way into a pure space, free from impurities and imperfections. The figures of speech "unmeasured road" and "throne with frankincense steps" suggest the upward climb towards the poetic dream proper, which will later be outlined by a more intimate twilight plane.

The exchange forces also remain unitary without any doubt, working on the existing ratio of saints to humans. Any individual can become a saint in his or her existential journey through his or her great desire to aspire to The Holy Communion. Valeriu Ananias' lyrics pierce every human being under the negative powers of fate – whether the creature is imprisoned, hungry, thirsty or even drained of other strange powers, she will be called to the spring of life, this time in the person of Saint Callinicus: "Twilighting rabble, we follow the sun/ Drawn by the ray of night and round belief./ If the earth were a heavy burden beneath the dying sky,/ If the world were a rock beneath the scorching skies,/ We would still know through death that the rising sun is hidden in it./ Sharing with you the thrill of a loud prayer/ We sing to the Almighty together: Hallelujah!"[24]

The writer Valeriu Anania has reshaped the personality of the Father Callinicus, perhaps sometimes unfairly marginalized by the bad tongues and especially by people who did not well understood the word "instigation" during the ancient times. The assessment seems to be a harsh one under the relentless glance of Metropolitan Bartholomew, but the primary objective has been brilliantly achieved, namely to differentiate the divine light from the Luciferic one in order to stimulate monastic art and to transmit the recurring vibrations for the rest of the generations to come. His Eminence has demonstrated that the life of a saint can be translated and easily rendered into lyrics and can enrich the unsettled spirit in every way and shape.

[22] Valeriu Anania, *Poems*, ed. cit., p. 187.
[23] *Ibidem.*, p. 206.
[24] *Ibidem.*, p. 207.

BIBLIOGRAPHY:

1. Lazarus, St. John, *Valeriu Anania. First icons*, biographical essay. Foreword by Mircea Popa, Rotipo Publishing House, Iași, 2013
2. Petrescu, Liviu, *Earth and Heaven*, foreword to Valeriu Anania, *Selected Poems*, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 1998
3. Prelipcean, Alexandru, *Romanos the Melodist – the perfect hymnographer of the Orthodoxy*, in the journal entitled *Theological Studies supervised and cared by the Patriarchate of Romania* founded in 1929 by the Professor Theodor M. Popescu, series III, Year VII, No. 2, Session April-June, Bucharest, 2011
4. K. ΧΑΡΑΛΑΜΙΔΙΣ, *Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ τρεῖς ὕμνοι*, ιδ‖σεις ǝγρα, ǝθρνα, 1997, p. 24., *apud* Alexandru Prelipcean, *Romanos the Melodist – the perfect hymnographer of the Orthodoxy*, in the journal entitled *Theological Studies supervised and cared by the Patriarchate of Romania* founded in 1929 by the Professor Theodor M. Popescu
5. Anania, Valeriu, Foreword in the work of Sandu Tudor, *Akathysts*, Anastasia Publishing House, Bucharest, 1997
6. Ciachir, Dan, *Orthodox Chronicles*, Volume II, Timpul Publishing House, Iași, 1997
7. Anania, Valeriu, *Poems*, Foreword by Petru Poantă with a Chronology by Ștefan Iloaie, Polirom Publishing House, Iași, 2010
8. Noica, Constantin, "Preliminary Meditations on Heidegger", in Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995
9. Angelescu, Dan, *Horia Stamatu – poetic phenomenon between philosophy and religion (I)*, in the volume entitled "The Soft Light", Romanian Culture and Spirituality Magazine, Year XV, No. 3, Session July-September, 2015
10. Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionary of Symbols*, 2nd volume, Penguin Group, 1995
11. The Orthodox Archdiocese of Alba Iulia, Metropolis of Transylvania, *and The Church commemorates today St. John of Wallachia*. See also https://reintregirea.ro/articole/1225-biserica-il-pomeneste-astazi-pe-sfantul-mucenic-ioan-valahul.html. Last accessed on 09/16/2023
12. K. ΧΑΡΑΛΑΜΙΔΙΣ, *Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ τρεῖς ὕμνοι*, ιδ‖σεις ǝγρα, ǝθρνα, 1997, p. 24., *apud* Alexandru Prelipcean, *Romanos the Melodist – the perfect hymnographer of the Orthodoxy*, in the journal entitled *Theological Studies supervised and cared by the Patriarchate of Romania* founded in 1929 by the Professor Theodor M. Popescu, ed. cit., p. 59. See also Sf_Roman_Melodul_imnograful_desavarsit_a.pdf

THE STORIES OF CREANGĂ FROM THE PERSPECTIVE OF OVIDIU BÎRLEA

Mihaela Sandu (Hură)

PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: *Ovidiu Birlea reserves a privileged role for stories in his scientific work, investigating both the characteristics of the species and its role in the life of the people, as well as the folk elements present in the cult stories. It is no wonder, therefore, that his attention is focused on Ion Creanga, whom he considers the most valuable Romanian author of stories. In his analysis, Ovidiu Birlea begins by signaling the immense influence of folk literature on Creanga's literature, which can only be seen at its true value by understanding this influence. More than anything, the author highlights what may seem like a paradox: the fact that the storyteller from Humulesti has no intention of being original regarding the background of his fairy tales, which he almost copies from folklore. He also appeals to a series of narrative procedures specific to the folk tale. And yet, he manages to be one of the most original Romanian writers, through what Ovidiu Birlea calls „that indisputable seal of the creative genius, that luminous, ineffable charm, which escapes any attempts at analysis".*

Keywords: *stories, Creangă, folklore, literature, influences.*

Ovidiu Bîrlea rezervă basmului un loc privilegiat în opera sa, acordându-i un interes demonstrat prin numărul articolelor, al antologiilor și al lucrărilor în care abordează această specie esențială a literaturii populare. Depășind însă preocuparea, specifică folcloristului, de a releva caracteristicile speciei și locul acesteia în viața folclorică românească și internațională, cercetătorul are în vedere și influența modelului popular asupra literaturii culte.

Între aceste două forme de manifestare artistică au existat nenumărate contaminări de-a lungul timpului, iar ceea ce s-a observat în secole de cercetare folcloristică este faptul că preluarea de elemente populare a îmbogățit creația cultă, în timp ce aspectele culte intrate în cultura populară au fost nesemnificative din punct de vedere valoric și de multe ori nu au rezistat. De asemenea, a devenit o certitudine constatarea că înfățișarea proprie, distinctă a culturilor naționale se datorează influențelor folclorice.

În contextul acestui interes pentru relația dintre literatura populară și cea cultă, atenția lui Ovidiu Bîrlea s-a îndreptat către povestitorul al cărui nume este în cea mai înaltă măsură legat de basmul cult, astfel încât în anul 1967 apare una dintre lucrările sale de referință – *Poveștile lui Creangă*.

Asumându-și sarcina de a aborda o operă care fusese deja subiectul unei întregi literaturi critice, autorul pornește de la convingerea că „înrâurirea folclorică în opera lui Creangă constituie problema primordială, cheia care deschide drumul spre înțelegerea și explicarea ei.[1]" Ovidiu Bîrlea propune o altă cale – încercarea de a identifica atât fondul folcloric al poveștilor scriitorului, cât și elementele care le distanțează de basmele populare. Convingerea autorului este aceea că doar astfel se va releva cu adevărat nota caracteristică a operei lui Creangă, acest demers reprezentând „drumul care se va dovedi fructuos în viitor[2]".

[1] Ovidiu Bîrlea, „Creangă și folclorul", în *Steaua*, Cluj, anul XVI(180), nr. 1, ianuarie 1965, p. 34.

[2] Ovidiu Bîrlea, *Poveștile lui Creangă*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 5.

Una dintre caracteristicile constante ale metodei de lucru a autorului o reprezintă atenția acordată documentării. Pentru a constata cât de mult se apropie poveștile lui Creangă de cele populare în ce măsură se distanțează de acestea, cercetătorul a comparat fondul basmelor sale cu cele 480 de variante din repertoriul nostru popular cunoscute în acel moment, dintre care 170 fuseseră descoperite de Ovidiu Bîrlea prin cercetări proprii. Aflat uneori în situația de a nu găsi reprezentarea unora dintre poveștile lui Creangă în repertoriul folcloric, autorul și-a extins analiza către repertoriul european, în contextul în care în bibliotecile noastre poveștile străine erau mai curând o raritate. În consecință, a utilizat ca surse de texte și de informații lucrări ale unor autori străini și monografia din 1930 a lui Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*.

Materialul volumului este structurat în trei capitole, precedate de Prefața semnată de autor și de Preliminarii și urmate de Încheiere, de o Bibliografie a variantelor folclorice și de o Anexă care cuprinde „6 variante folclorice inedite, interesante pentru aspectele semnalate în expunere, pentru ca înșiși cititorii să poată face comparații de amănunt[3]".

În *Preliminarii*, autorul prezintă succint modul în care a intrat Creangă în atenția criticii literare. Ca și ceilalți exegeți, Ovidiu Bîrlea îi atribuie rolul principal lui Eminescu: „Dacă Creangă n-ar fi avut norocul să se bucure de prietenia lui Eminescu (...), ar fi rămas poate un simplu autor de manuale școlare, în care contribuția lui s-ar fi pierdut, anonimă și înecată de colaborarea celorlalți care nu s-au putut ridica la înțelegerea geniului lui[4]". Cei doi s-au cunoscut după ce Creangă publicase deja câteva texte, așadar ideea de a scrie nu i-a aparținut poetului, însă acesta a sesizat stilul inedit, de sorginte folclorică, al povestitorului și l-a îndemnat să scrie și pentru publicul adult.

Nu de aceeași apreciere s-a bucurat scriitorul din partea unora dintre contemporani, care fie l-au perceput doar ca pe un culegător de povești populare (Gh. Panu), fie l-au considerat autorul unor imitații nereușite: „Sînt adică unii, ca d.e. I. Creangă, care a luat povestea populară drept o canava pe care și-a împletit ideile sale, frazele și proverbele culese de ici de colo, încît ne-a dat un fel de cîrpituri cărturărești cu pretenții de povești sau narațiuni populare[5]", sau creatorul unui stil narativ „difuz și prolix[6]". Theodor Speranția consideră că povestitorul mixează elemente din mai multe basme populare, cărora le adaugă și invenții proprii, afirmații pe care Ovidiu Bîrlea le cataloghează drept „fanteziste[7]", apreciind, în schimb, analizele lui Nicolae Iorga și pe cele ale lui Garabet Ibrăileanu, considerându-le primele care evidențiază și definesc elementele specifice ale originalității lui Creangă. Jean Boutière realizează o analiză comparativă a poveștilor lui Creangă, raportându-le la cele populare românești și europene. Lucrarea nu are în vedere ce se publicase la noi la începutul secolului XX referitor la basmele populare, astfel încât Bîrlea o consideră incompletă, dar esențială prin stabilirea fermă a fondului folcloric al poveștilor lui Creangă, precum și prin bogăția surselor bibliografice, pe care folcloriștii români nu le aveau la dispoziție. Opera povestitorului humulestean este, de asemenea, subiectul unor analize realizate de George Călinescu, Iorgu Iordan, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Stelian Cucu, Emil Precup, Alexandru Dima, dar fără ca acestea să insiste asupra aspectelor folclorice.

Autorul afirmă că, deși s-a scris mult referitor la acest subiect, nimic nu este cu adevărat relevant și etichetează opiniile unora dintre autori drept „afirmații fanteziste" sau

[3] *Ibidem*, p. 6.
[4] *Ibidem*, p. 8.
[5] Aron Densușianu, *Istoria limbei și literaturii române*, ed. a II-a, Tipo-litografia H. Goldner, Iași, 1894, p. 178, apud Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 8.
[6] Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Lito-tipografia Carol Göbl, Bucuresci, 1895, p. 189, apud Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 9.
[7] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 9.

„filozofări puerile”[8], conchizând că, în fapt, „critica e depășită de realitatea literară. În genere, istoria și mai cu seamă critica noastră literară, exceptând poezia lui Eminescu, nu au putut urmări literatura în inspirația ei folclorică[9]”. Din acest motiv, sarcina de a cerceta opera lui Creangă trebuie să și-o asume în egală măsură istoricul literar și folcloristul. George Timcu vede atitudinea polemică a lui Ovidiu Bîrlea față de predecesorii săi ca pe o tendință de a minimaliza sau chiar de a desființa analizele acestora cu scopul de a realiza „o operațiune de curățire a terenului pentru a porni cercetarea de la punctul zero[10]”.

Alte două aspecte abordate în Preliminarii sunt *izvoarele* și *repertoriul* poveștilor lui Creangă. Autorul reclamă faptul că nu se poate realiza o analiză comparativă adecvată, variantele populare pe care scriitorul le-a auzit și care au stat la baza poveștilor sale nefiind consemnate nicăieri. Necunoașterea acestor izvoare face foarte dificilă sarcina cercetătorului, care se vede nevoit să analizeze toate variantele folclorice cunoscute pentru a o putea reconstitui cu aproximație pe cea căutată. Așadar, cercetătorul se poate baza doar pe presupuneri. Pe de altă parte, repertoriul de povești cunoscute de Creangă este mult mai extins decât cel al poveștilor pe care le-a scris, Ovidiu Bîrlea considerând că povestitorul nu a consemnat toate poveștile pe care le cunoștea „fiindcă el n-a făcut operă de folclorist conștient[11]”. Autorul semnalează două criterii în funcție de care, crede el, Creangă a ales doar unele dintre numeroasele povești pe care le știa: în primul rând, mai ales pentru manualele școlare, a urmărit calitatea narațiunii de a fi pe înțelesul copiilor și de a le transmite lecții clare și ușor de ținut minte, iar în al doilea rând, în cazul poveștilor adresate tuturor vârstelor, a vizat realizarea estetică și posibilitatea narațiunii de a se plia pe umorul său. Referindu-se la realismul poveștilor lui Creangă, autorul opinează că acesta și-a ales din folclor acele basme care vizează mentalitatea și gusturile cititorului de literatură cultă. Aceste povești depășesc narațiunile populare prin unitatea structurii epice, armonioase, logice și mai succinte decât cea din basmul popular, stilul scriitorului definindu-se prin simplitatea și predictibilitatea întâmplărilor.

În finalul *Preliminariilor*, cercetătorul își exprimă nemulțumirea pe care i-o provoacă modul în care fusese adunată în volume, postum, opera lui Creangă, cu totul altfel, după părerea sa, decât și-ar fi dorit povestitorul: „Ceea ce supără în aceste «opere complete» este lipsa unui principiu unitar în gruparea materialului, inconsecvența clasificării[12]”. Excepție face ediția I din 1890 și 1892, care grupează textele după principiul cronologic și, în linii mari, în funcție de specie, marcând cele două etape ale creației scriitorului: poveștile și restul operei – *Amintiri din copilărie*, anecdote, versuri, rostiri. Pentru realizarea unei ediții coerente, el propune fie criteriul cronologic – pe care îl consideră cel mai bun, pentru că astfel se poate observa evoluția operei lui Creangă de la narațiunile didactice la *Amintiri* –, fie pe cel al grupării în funcție de specii. După acest al doilea criteriu, Bîrlea clasifică opera povestitorului astfel: „*Amintiri*, *Nuvele și schițe* (*Popa Duhu*, *Moș Nichifor Coțcariul*) și *Povești*, cu subîmpărțirile: I. *Basme despre animale*, II. *Basme propriu-zise* (A. *Basme fantastice*, B. *Basme nuvelistice*: *Soacra cu trei nurori*, *Cinci pâni*), III. *Snoave* și IV. *Povestiri-legende* (cele două narațiuni despre *I. Roată*)[13]”.

Cele trei capitole ale lucrării – *Fondul folcloric*, *Procedee folclorice de creație*, *Stilul popular narativ și Creangă* – dovedesc faptul că subiectul este abordat cu precădere din perspectiva folcloristului, nu a criticului literar.

[8] *Ibidem*, p. 10.
[9] *Idem*.
[10] George Timcu, „Ovidiu Bîrlea: «povestirile lui Creangă»”, în *Viața românească*, nr. 1, 1968, p. 146.
[11] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 14.
[12] *Idem*.
[13] *Ibidem*, p. 19.

I. Primul capitol este dedicat încercării de a identifica *fondul folcloric* al poveștilor lui Creangă. Pentru aceasta, autorul le clasifică în funcție de speciile cărora le aparțin și se oprește asupra fiecăruia dintre basmele scriitorului, pentru a arăta: când și unde a fost publicat prima dată, în ce publicații a fost reeditat, câte variante folclorice sunt cunoscute, care dintre acestea fuseseră publicate și care nu, în ce colecții au fost publicate, ce subtipuri românești și eventual internaționale au variantele populare, aria de răspândire a acestora, inclusiv în folclorul internațional, câte dintre variantele publicate sunt anterioare „variantei Creangă", care sunt atestările cele mai vechi ale basmului analizat, așadar țara de origine, care este schema epică a variantelor populare, cu precizarea exactă a diferențelor dintre variante. Cercetătorul pune accent pe identificarea elementelor preluate de scriitorul cult din creația populară, pentru a se putea distinge notele personale. Minuțiozitatea lui Ovidiu Bîrlea merge până la a preciza, de exemplu, în câte și în care variante populare există un anumit element, în câte altele acesta este diferit, din ce regiune sunt variantele cele mai complexe sau variantele cele mai îndepărtate de textul lui Creangă. Toate acestea sunt consecința unui efort de documentare și de analiză comparativă fără precedent, unanim remarcat de cei care au scris despre această lucrare.

1. În categoria *basmelor despre animale* sunt incluse: *Ursul păcălit de vulpe, Capra cu trei iezi, Inul și cămeșa, Acul și barosul, Punguța cu doi bani*. Autorul îl contrazice pe Lazăr Șăineanu, care afirmase că acestea aproape nu existau în folclorul românesc. Autorul arată că la jumătatea secolului XX erau deja cunoscute peste 250 de tipuri de astfel de basme, așadar „aserțiunea lui Șăineanu este cu totul greșită[14]". Acesta avusese în vedere textele publicate în volume, nu și pe cele apărute în periodice, iar constatările sale au fost preluate atât de Jean Boutière, cât și de majoritatea cercetătorilor ulteriori.

2. *Basmele propriu-zise* sunt clasificate în *basme fantastice* – subdiviziune în care autorul include poveștile: *Ivan Turbincă, Povestea porcului, Fata babei și fata moșneagului, Povestea lui Harap Alb, Povestea lui Stan Pățitu, Dănilă Prepeleac, Făt-Frumos Fiul Iepei* (rămas neterminat) – și *basme nuvelistice*, categorie în care se regăsesc *Soacra cu trei nurori* și *Cinci pâni*.

3. *Snoave* sunt, în opinia lui Ovidiu Bîrlea: *Prostia omenească, Povestea unui om leneș, Păcală*. Deși cea din urmă a fost publicată fără semnătura unui autor, Bîrlea identifică în ea particularități ale stilului lui Creangă – dialogul viu și limbajul presărat cu interjecții și exclamații.

4. Textele cuprinse în categoria *povestiri-legende* sunt: *Moș Ion Roată și Unirea, Moș Ion Roată și Vodă Cuza*.

Explicația pe care o găsește Ovidiu Bîrlea pentru prezența acestor două povestiri în opera lui Creangă este aceea că, deja foarte cunoscut și conștient de valoarea și de rolul operei sale, acesta „se ridică să vorbească în numele acelei pături din care ieșise și se simțea mândru de ea pentru a da glas durerilor ei[15]". Ion Roată, exponent al țărănimii obidite și purtător al calităților țăranului moldovean, a intrat în atenția povestitorului matur, care, „prin cele două narațiuni (...) i-a construit un soclu de legendă, durându-i un monument care nu va pieri niciodată[16]". Prin aceste narațiuni, „Creangă, socotit pînă atunci doar un povestitor hîtru care a dezvelit numai partea veselă a vieții rurale, s-a dovedit și cîntărețul durerilor celor mulți aflați încă sub călcîi boieresc și ciocoiesc[17]". Aceste ultime afirmații scot în evidență o particularitate a metodei de analiză a cercetătorului: atunci când subiectul abordat intră în sfera sa emoțională, expunerea devine mai mult lirică decât obiectiv științifică.

[14] *Ibidem*, p. 23.
[15] *Ibidem*, p. 127.
[16] *Idem*.
[17] *Idem*.

5. Cele două texte care intră mult mai puțin în atenția exegeților operei lui Creangă, *Povestea poveștilor* și *Povestea lui Ionică cel prost*, sunt încadrate în categoria *povești licențioase*. Explicația lui Ovidiu Bîrlea pentru existența acestor povești care au generat și multe indignări este aceea că „în atari aspecte, Creangă este tributar psihologiei populare de un anumit nivel și cine judecă altfel, greșește[18]". El se referă la mentalitatea arhaică potrivit căreia râsetele dezlănțuite aveau puterea de a alunga spiritele rele. Prin urmare, scopul poveștilor fără perdea era acela de a declanșa astfel de ilaritate zgomotoasă, uneori poate cu rol apotropaic. Evoluția mentalității a scos acest tip de manifestări în afara limitelor considerate a fi ale bunei-cuviințe, astfel încât astăzi „doar unii intelectuali, dotați cu o largă cuprindere și înțelegere a manifestărilor umane, s-ar putea apropia în oarecare măsură (...) de semnificația lor de odinioară pentru a le aprecia frumosul înveșmântat în această crustă cu două fațete atât de opuse[19]".

În urma acestui impresionant demers analitic comparativ, Ovidiu Bîrlea formulează câteva concluzii: poveștile lui Creangă au un fond folcloric indiscutabil; în ceea ce privește schema epică a textelor, adaosurile scriitorului sunt foarte puține; respectarea acestei scheme populare a determinat răspândirea poveștilor lui Creangă printre țărani, așadar reintrarea lor în circuitul popular; opinia potrivit căreia poveștile scriitorului ar fi fost inaccesibile țăranilor nu se susține într-o epocă de culturalizare masivă a satelor, când unele dintre poveștile lui au fost publicate inclusiv în manuale școlare; pentru a se putea aprecia gradul de popularitate a acestor povești, erau necesare anchete pe teren în toate regiunile țării, realizate de folcloriști împreună cu cadrele didactice locale; pătrunzând în circuitul folcloric, așadar sub incidența legilor oralității, poveștile culte au suferit modificări, mai ales de natură stilistică, iar „Creangă a ajuns anonim, împlinindu-se circuitul firesc al motivelor folclorice de la popor la creația cultă și înapoi[20]".

II. Capitolul al doilea este o analiză a *procedeelor folclorice de creație* la care apelează Creangă, cercetătorul considerând că dacă povestitorul ar fi preluat doar fondul poveștilor populare și l-ar fi prelucrat cu mijloacele literaturii culte, „foarte probabil că poveștile lui n-ar constitui decât partea minoră a operei lui, așa cum sunt poveștile lui Slavici și ale lui Delavrancea în ansamblul operei literare a acestora[21]". Creangă, însă, îmbracă acest fond într-o formă care preia procedee populare, dându-le nota personală inconfundabilă.

Un astfel de procedeu constă în inserarea în schema tradițională a poveștii populare a unor realități contemporane autorului. Pătrunderea realităților specifice zonei Neamțului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și ale elementelor din propria copilărie în poveștile lui Creangă au fost semnalate de critica literară, stabilindu-se corespondențe între personaje și episoade din povești și din *Amintiri din copilărie*. Ovidiu Bîrlea arată că această caracteristică nu este un semn de originalitate a povestitorului cult, argumentându-și opinia prin citate din variante populare.

Pornind de la constatarea criticii literare că personajelor lui Creangă le lipsește profunzimea psihologică, Ovidiu Bîrlea justifică această carență prin observația generală că „el nu portretizează în sensul obișnuit al cuvântului[22]". Personajele din poveștile sale sunt construite după tiparele folclorice – „trăiesc și prind consistență prin trăsătura principală pe care o întruchipează în sens pozitiv sau negativ și mai cu seamă prin faptele pe care le săvârșesc[23]". Ele acționează conform schemei protagonist-antagonist, iar portretul lor moral este restrâns la câteva elemente specifice polului la care se situează: binele sau răul. Autorul

[18] *Ibidem*, p. 129.
[19] *Idem*.
[20] *Ibidem*, p. 133.
[21] *Ibidem*, p. 143.
[22] *Ibidem*, p. 155.
[23] *Ibidem*, p. 155.

oferă pentru această schematizare o explicație lipsită de consistență, și anume aceea că în basme se „sugerează o lume aparte în care personajele n-au nevoie decât de trăsăturile de căpetenie pentru a se încadra în coordonatele ei și a deveni făpturi vii[24]". La fel de inconsistentă este și afirmația că „aceste personaje își detașează siluetele din *atmosfera* aceea atît de specifică basmului, din lumina aceea interioară care scaldă în culorile ei atît de caracteristice oameni, locuri, situații dramatice[25]". Astfel de constatări generale, dominate de subiectivism, ar putea fi motivate prin atașamentul evident al exegetului față de specia basmului.

Abundența, în opera scriitorului, a proverbelor și zicătorilor este una din deosebirile dintre poveștile lui Creangă și cele populare remarcate de Ovidiu Bîrlea. Autorul sesizează la povestitorul cult plasticitatea acestor elemente de paremiologie, precum și rolul lor de a accentua contextul în care sunt amplasate: „E o tehnică de basorelief care denotă un extraordinar simț al limbii[26]".

Autorul își încheie analiza prin relevarea trăsăturii pe care o consideră cea mai valoroasă și mai greu de definit dintre toate caracteristicile stilului narativ al lui Creangă – umorul, căruia nu îi găsește corespondent în opera niciunui alt scriitor. Ingredientele care îi dau nota inconfundabilă sunt, după părerea exegetului, inteligența, jovialitatea, „dar mai cu seamă o cumințenie echilibrată în fața problemelor mari ale existenței[27]". La Creangă, umorul este o permanență, care „înveșmîntează totul într-o luminozitate aparte, întîmplările și eroii sînt văzuți în această culoare ca într-un diascop (...)[28]". Folosirea proverbelor și a zicătorilor este văzută tot ca o modalitate prin care se manifestă umorul său, la fel și combinațiile și jocurile de cuvinte.

Autorul își extinde analiza și asupra *Amintirilor din copilărie*, evidențiind ceea ce datorează stilul narativ al lui Creangă literaturii populare: prezentarea unor personaje ca și cum receptorii le-ar cunoaște; conturarea personajului uneori printr-o singură caracteristică sau doar prin dialog; utilizarea unor epitete cu caracter general în caracterizarea persoanelor pe care le amintește cu duioșie: „om vrednic și cu bunătate", „neobositul părinte", „cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare" etc., și a epitetelor plastice în prezentarea satirică: „om hursuz și pîclișit", „un cărpănos ș-un pui de zgîrie-brînză" etc.; persoanele apropiate autorului – părinții, bunicul David – se dezvăluie prin dialoguri și prin faptele lor, nu prin caracterizare directă; descrierile sunt rare și sărace în elemente descriptive; ca și povestitorii populari, Creangă selectează întâmplările care ies din sfera cotidianului, finalul acestora fiind predominant ilar; Creangă manifestă și în *Amintiri*, ca și în povești, tendința homerică de a exagera dimensiunile unor întâmplări sau trăsăturile unor personaje; personajele se remarcă prin plăcerea deosebită a vorbirii.

Una dintre intențiile inserării acestei analize detaliate a *Amintirilor* în volumul dedicat poveștilor pare să fie aceea de a contesta opinia lui Tudor Vianu potrivit căreia această operă nu a suferit influența unui model popular, întrucât rememorarea etapelor propriei formări, sentimentul trecerii ireversibile a timpului, regretul pricinuit de aceasta, dorința de a trăi farmecul amintirilor sunt specifice omului de cultură[29]. Ovidiu Bîrlea consideră că plăcerea și obișnuința de a privi către propria copilărie nu sunt doar atributele persoanelor cultivate, dovadă fiind povestirile culese din popor, într-adevăr restrânse ca număr și puțin cunoscute.

[24] *Ibidem*, p. 157.
[25] *Ibidem*, pp. 155-156.
[26] *Ibidem*, pp. 183-184.
[27] *Idem*.
[28] *Ibidem*, p. 188.
[29] Tudor Vianu, *Ion Creangă*, în Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică și pedagogică, București, 1971, p. 263.

III. Ultimul capitol al lucrării stabilește o paralelă între stilul narativ al lui Creangă și cel popular. Considerând că Iorgu Iordan, în *Stilistica limbii române* și în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea,* analizase în profunzime elementele oralității prezente în limbajul operei scriitorului, Ovidiu Bîrlea decide să identifice doar diferențele dintre cele două stiluri:

- Deosebirea pe care o consideră cea mai importantă constă în maniera de creație. Realizându-și textul în scris, Creangă a avut posibilitatea de a supune formele limbii populare unui proces de elaborare specific autorului cult.
- Creatorul popular talentat este sclipitor în dialoguri și monologuri, în timp ce nararea propriu-zisă se concentrează doar pe transmiterea informației. Această diferență de nivel există și la Creangă, dar nu este la fel de accentuată.
- Mai frecvente în poveștile populare decât în opera scriitorului, dialogurile și monologurile sunt însă la Creangă mai extinse, trădând plăcerea personajelor de a vorbi.
- Comparabilă cantitativ cu cea din poveștile populare este prezența în opera scriitorului a onomatopeelor, a exclamațiilor și a interjecțiilor.
- Inserarea de propoziții incidente în firul narativ este un alt procedeu pe care autorul cult îl preia din stilul popular, dar îl utilizează mai rar.
- Opera lui Creangă, fiind scrisă, deci neadresându-se unui auditoriu, apelează la formulele de incipit, mediane și finale, specifice basmului, foarte rar și, după părerea folcloristului, „mai mult la întâmplare[30]”.

Autorul se oprește, mult mai succint, și asupra influențelor culte recognoscibile în stilul narativ al lui Creangă, puse pe seama evenimentelor din viața sa. Educația lui școlară într-o perioadă în care cărțile religioase aproape că țineau loc de manuale, iar mai târziu formarea teologică și slujba de diacon l-au pus în contact cu limbajul și cu stilul bisericesc, evidente mai ales în reflecțiile asupra destinului omenesc, în formularea de sentințe filozofice și în utilizarea unor termeni precum „pravilă”, „cuvioase” etc. Carierei didactice îi datorează cunoașterea limbii literare contemporane lui, vizibilă în descrierea satului natal cu care încep capitolele *Amintirilor din copilărie*, operă mult mai puțin influențată de literatura populară decât poveștile.

Finalul capitolului și al analizei este o trecere în revistă a etapelor, pe care le consideră inegale valoric, ale operei lui Ion Creangă. În prima etapă, a lucrărilor cu caracter didactic, a poeziilor și a prozei scurte cu caracter moralizator pronunțat, intenția educativă o domină pe cea estetică. Etapa următoare (1875-1878), a poveștilor, este și a întâlnirii cu Eminescu și a literaturii scrise sub înrâurirea spiritului junimist. În ultima etapă, „el nu mai scrie povești, nu pentru că și-ar fi epuizat repertoriul, ci pentru că i-a crescut conștiința literară. Ucenicia la arta folclorică era încheiată cu succes[31]”. Acum scrie cele două povestiri despre moș Ion Roată și *Amintiri din copilărie.*

Fascinația pe care personalitatea și opera lui Ion Creangă o exercită asupra autorului este evidentă în pasajul dominat de lirism care îi prezintă apropierea sfârșitului: „Dar boala care începe odată cu această etapă îl silește să se replieze asupră-și și părîndu-i-se sfîrșitul aproape, se întoarce la lumea copilăriei din Humulești și își scrie *Amintirile* brăzdate de duioșia blîndă a amurgului. Cu toate că limba și stilul se sprijină pe cele populare, influența limbii literare cîștigă teren, fără a tulbura limpezimea stilului său cristalizat, asemeni unui pîrîiaș, vremelnic tulburat, care se risipește în undele năvalnice și clare ale unui râu de munte[32]”.

[30] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 213.
[31] *Ibidem*, p. 226.
[32] *Idem*.

În *Încheiere*, care este o reafirmare a opiniilor exprimate și argumentate pe parcursul lucrării, autorul începe prin a intui posibila teamă a cititorului că relevarea filonului popular al poveștilor lui Creangă l-ar putea trimite pe acesta la un nivel inferior celui pe care îl situase critica literară. Opinia exegetului însă nu lasă loc niciunei interpretări: „Creangă nu pierde în atari comparații, dimpotrivă, soclul lui devine încă mai puternic[33]". Prin analiza comparativă a operelor sale și a variantelor folclorice, Bîrlea conchide că fondul și elementele stilistice sunt comune, dar povestitorul cult le utilizează cu mijloacele literaturii scrise și cu influențe ale limbii literare.

Autorul admite asemănările care s-au semnalat de-a lungul timpului între povestitorul humulești și scriitori universali cum ar fi Rabelais, La Fontaine, Perrault, Cervantes, dar consideră că deosebirile sunt mult mai importante, motivul principal al acestora fiind ancorarea lui Creangă în folclorul moldovenesc. Acesta este punctul din care, după părerea sa, ar trebui să pornească orice analiză a operei povestitorului.

În opinia lui Ovidiu Bîrlea, Creangă se distanțează încă și mai mult de autorii culți de povești – Eminescu, Slavici, Miron Pompiliu, cărora aproape că le lipsește amprenta oralității, iar asemănarea povestitorului moldovean cu Ispirescu este, după părerea sa, de neacceptat, întrucât basmele celui din urmă sunt un amestec nesudat de popular și livresc. Pe Tudor Pamfile, Dumitru Furtună, Alexandru Vasiliu, Petru Gh. Savin îi consideră epigoni ai lui Creangă pentru că, spre deosebire de acesta, nu au realizat o sinteză originală a stilului narativ folcloric.

Bîrlea vede la Creangă intenții de folclorist în culegerea unor poezii populare, dar în privința poveștilor nu mai percepe preocupări folcloristice, sesizându-le doar scopurile didactice sau pur literare. Totuși, le consideră o adevărată colecție de folclor, depășindu-le în autenticitate pe cele ale culegătorilor recunoscuți precum Ion Pop Reteganul. Având șansa traducerii în mai multe limbi, ele erau în acel moment cele mai cunoscute basme românești din literatura universală.

Autorul constată, pe baza cercetărilor, inclusiv a celor personale, caracterul paradoxal inedit al operei lui Creangă: cu totul neoriginală la nivelul fondului, și totuși, de o inimitabilă originalitate, accesibilă și copiilor, dar cu un substrat de semnificații foarte profund, operă a unui țăran, dar și a unui autor școlit.

Ovidiu Bîrlea înțelege această operă ca pe o manifestare a dorului de copilărie, ca pe o necesitate de „a se elibera de această obsesie[34]", referindu-se nu doar la *Amintiri*, ci și la povești, pe care le consideră „tot niște amintiri, dar indirecte[35]", asociate cu lumea copilăriei. Dorul acesta nu este însoțit, după părerea sa, de dorința arzătoare de a se întoarce în satul natal, ci de înțelegerea superioară a faptului că trecutul este ireversibil. Prin urmare, opera lui Creangă „s-ar putea defini ca o simbioză organică a dorului cu umorul[36]".

Perceperea plină de înțelegere omenească a operei lui Creangă prilejuiește un nou pasaj în care subiectivitatea alungă orice urmă de relevanță științifică. Având în vedere descendența rurală a lui Ovidiu Bîrlea și faptul că s-a întors mereu în satul natal, acest fragment poate fi înțeles ca o prezentare a propriului dor de locurile copilăriei: „Din toată opera lui Creangă răzbate căldura nestăvilită cu care e învăluită această lume apusă și fără putință de întoarcere. Cum venea adesea prin Humulești, Creangă a trăit puternic părerea de rău după satul care se golește de ființele cunoscute și dragi. De cîte ori trecea podul peste Ozana, avea o strîngere de inimă știind că va întîlni și mai puțini din ai lui. Rînd pe rînd (...), tatăl, mama se duceau în mormînt, satul devenea altul, necunoscut, străin[37]".

[33] *Ibidem*, p. 229.
[34] *Ibidem*, p. 235.
[35] *Idem.*
[36] *Ibidem*, p. 237.
[37] *Ibidem*, p. 236.

Lucrarea se încheie cu o bibliografie a variantelor folclorice ale poveștilor lui Creangă, extrase din volume, din periodice și din colecții nepublicate, iar Anexa cuprinde șase variante populare culese de Ovidiu Bîrlea, însoțite de note, care constau în precizarea gesturilor pe care informatorii le-au făcut în diverse momente ale narării.

Analiza realizată de Ovidiu Bîrlea, deși nu aduce noutăți remarcabile în contextul numărului mare de studii critice dedicate lui Creangă, iese în relief prin faptul că abordează opera acestuia din perspectiva folcloristului. Intenția explicit formulată a cercetării sale este aceea de a demonstra dimensiunea influenței folclorice asupra poveștilor scriitorului. Această intenție se grefează pe convingerea autorului că literatura populară, precum și cea de inspirație populară trebuie analizate mai ales de folcloriști, nu de criticii literari. Documentarea de mare amploare și foarte migăloasă, accentul pus pe identificarea elementelor folclorice prezente în opera cultă, înțelegerea lui Creangă din perspectiva unui fiu de țăran sunt câteva dintre calitățile volumului care îl fac pe Iorgu Iordan să îl aprecieze astfel: „Cartea lui Ovidiu Bîrlea conține un programatic îndemn la studierea folclorului cu adâncimea, competența și temeinicia cu care sunt analizate operele literare culte. (...) Prin ea ni se oferă, în sfârșit, acel râvnit studiu românesc asupra structurii folclorice a operei autorului lui Harap-Alb[38]".

BIBLIOGRAPHY:

1. Bîrlea, Ovidiu, „Creangă și folclorul", în *Steaua,* Cluj, anul XVI(180), nr. 1, ianuarie 1965
2. Bîrlea, Ovidiu, *Poveștile lui Creangă*, Editura pentru Literatură, București, 1967.
3. Datcu, Iordan, „Ovidiu Bîrlea: «Poveștile lui Creangă», *Orizont*, Timișoara, an XIX, nr. 3, martie 1968.
4. Timcu, George, „Ovidiu Bîrlea: «povestirile lui Creangă»", în *Viața românească*, nr. 1, 1968.
5. Vianu, Tudor, *Ion Creangă*, în Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.

[38] Iordan Datcu, „Ovidiu Bîrlea: «Poveștile lui Creangă», *Orizont*, Timișoara, an XIX, nr. 3, martie 1968, p. 95.

THE IMAGE OF GOETHE IN HERMANN HESSE'S LIFE AND LITERARY OEUVRE

Maria-Loredana Simionovici

PhD Student, „Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: *Johann Wolfgang von Goethe represents one of the most important personalities in German culture and an universal genius. His life, his creative process and his works have influenced literary scholars to this modern century. His literary work represents a great source of inspiration for other poets and writers, a source that moved them to experiment a process of productive creation.. Especially for writers of the modern era, Goethe was one of the most exemplary cultural personalities who encouraged productive reception. In this work, I intend to offer an answer to the question of what role played Goethe in the life of the famous modern writer and Nobel Prize Winner for Literature (1946) Hermann Hesse*.

Keywords: *productive reception, Goethe, literary work, humanism, genius*

„Unter allen deutschen Dichtern ist Goethe derjenige, dem ich am meisten verdanke, der mich am meisten beschäftigt, bedrängt, ermuntert, zu Nachfolge oder Widerspruch gezwungen hat (Hermann Hesse)" [1]: Mit diesen Worten beginnt Hermann Hesse seinen Aufsatz *Dank an Goethe* (1932) auf die Bitte seines Freundes Romain Rolland für die Goethe-Nummer der Zeitschrift „Europe" an. Diese Idee repräsentiert nur eine von tausenden Äußerungen Hesses über seinen größten Dichter und größtes Vorbild, Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832). Hesses Vorliebe für berühmte Dichter wie Eichendorff, Novalis oder Jean Paul war schon bekannt, jedoch keiner von diesen geliebten Dichter wurden Hesse zum größten Problem und dichterischen Anstoß, als die markante und ewige Persönlichkeit Goethes:

[…] mit keinem von ihnen bedurfte ich des Kampfes und der Auseinandersetzung, während ich mit Goethe immer wieder Gedankengespräche und Gedankenkämpfe habe führen müssen (eines von ihnen steht in „Steppenwolf", eines von hunderten). Darum möchte ich versuchen zu zeigen, was Goethe nur bedeutet. [2]

Schon als junges Kind hat sich Hermann Hesse mit Goethe befasst, als ihm sein Vater Johannes Hesse zum ersten Mal Goethe-Lieder vorlas: „Hundertmal habe ich seitdem diese Worte gehört und gelesen und gesprochen […] und hatte ein seltsam wehes Glücksgefühl […]" [3]. Mit fünfzehn begann Hermann Hesse, sich in die Lektüre von Goethe zu vertiefen und verspürte in der Bibliothek seines Vaters in Calw einen unglaublichen Lesetrieb. Bereits mit diesem Alter wusste der junge Hesse, was er später werden möchte, nämlich Dichter und begann sich mit der Literatur des 18. Jahrhunderts zu befassen, die ihn faszinierte. Nicht nur das gewann seine Faszination, sondern auch sein Vorbild Goethe, der zum Mittelpunkt seines

[1] Hesse, Hermann: *Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch-Verlag 1999, S.9.

[2] Hesse, Hermann: *Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch-Verlag 1999, S.9.

[3] Konheiser-Barwanietz, Christa: *Hermann Hesse und Goethe*. Berlin: Universität Berlin 1954, S.11.

gesamten Schaffens wurde. Goethe nährt sein Lesetrieb und bedeutet für ihn diejenige Macht, die „zur Klärung seines geistigen Weges beigetragen hat“.[4]

Goethe spielt im literarischen Werk Hesses eine entscheidende Rolle. Das Konzept der produktiven Rezeption trifft auch an dieser Stelle auf. Denn im Verlauf der Zeit haben sich Literaturwissenschaftler mit den Werken der beiden Schriftsteller beschäftigt, analysiert und beispielsweise verschiedene Übereinstimmungen zwischen der pädagogischen Provinz von Goethe mit Hesses Utopie Kastalien im Roman *Glasperlenspiel* (1942) festgestellt.

Goethe blieb für Hermann Hesse niemals in der Vergangenheit, sondern er beschäftigte Hesse sein ganzes Leben lang. Was für eine Wirkung hat Goethe auf Hermann Hesse geübt, sodass Hesse Goethe sogar eine bedeutende Rolle in seinem Roman *Der Steppenwol* (1927) widmete? Bei der genaueren Betrachtung von Hesses Studium über Goethe, wird es gemerkt, dass die Gestalt Goethe ,,sowohl den Dichter wie auch den Denker Hesse“[5] beeinflusste. Seine Goethe-Studien begannen schon in seiner Tübinger-Zeit (1895-1897), wo er sich intensiv mit allen Facetten von Goethes Persönlichkeit beschäftigte. Goethe war für Hermann Hesse nicht nur ein Dichter, sondern die markante Persönlichkeit eines Ideologen, Humanisten und Erziehers.

Am meisten faszinierte Hesse das von Goethe definierte „Ideal des vollkommene Menschen“.[6] So erklärt der georgische Germanist Reso Karalaschwili, in seinem Essay über Hermann Hesse und dessen Goethe-Bild, folgendes:

[…] das Ideal eines wahren Menschen und einer königlichen Persönlichkeit bildet den innersten Kern und Mittelpunkt von Hermann Hesses Weltanschauung. Die vollkommende Persönlichkeit, der wahre Mensch – der Unsterbliche – ist das wichtigste Ziel der langjährigen künstlerischen Anstrengungen und Forschung des Dichters […] der den magischen Kern seines Schaffens bildet.[7]

Goethe vermittelt Hesse seine Anschauung des wahren Menschen. Der Mensch ist also nur ein Versuch der Natur, die eigenen Grenzen der Existenz zu überwinden: ,,Aus Not und Dunkel heraus, ständig suchend erstrebt er die Verwirklichung im Selbst und gestaltet ein edles Menschentum. Wenn auch der Mensch die Grenzen seiner Natur weder aufheben noch ausweiten kann, so steigert er doch in diesen Grenzen die Kraft und den Rang seiner Tätigkeit“.[8] In anderen Worten ist der Mensch, für Goethe und später auch für Hesse, ein Versuch oder eine Überbrücke des Lebens den Geist und die Natur zusammen zu verbinden, um den Zustand der Vollkommenheit zu erreichen: ,,Diese Stufe erreichen nur die Vollkommenen, welche die Harmonisierung ihrer inneren Welt vollbracht haben, den Vater mit der Mutter, den Geist mit der Natur versöhnen und die entgegengesetzten Pole ihres Wesens in Einklang bringen können“. [9]

Der Mensch, als aus dem Geist und Natur bestehende Kreatur, trägt in sich selbst, wie schon Goethe in *Faust* vermittelt hat, zwei entgegengesetzte Polen (von Goethe genannte ,,Seelen“). Diese Polarität beeinflusst das Gleichgewicht des physischen und psychischen Zustands eines Menschen. Eine Vernachlässigung einer der Pole könnte schwere Folgen für das Individuum bewirken. Diese Zwei-Seelen-Problematik eines Menschen befindet sich in fast allen Werken Goethes: in den Gestalten von Prometheus und Epimetheus, Antonio und Tasso bis Faust und Mephistopheles: ,,Beide Gestalten: Faust und Mephistopheles gestalten

[4] Ebd., S.14

[5] Karalaschwili, Reso: *Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen.* In: Hesse, Hermann: *Dank an Goethe*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999, S.183 – 184.

[6] Karalaschwili, Reso: *Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen.* In: Hesse, Hermann: *Dank an Goethe*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999, S.183 – 184.

[7] Ebd., S.185.

[8] Konheiser-Barwanietz, Christa: *Hermann Hesse und Goethe*. Berlin: Universität Berlin 1954, S.40.

[9] Karalaschwili, Reso: *Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen.* In: Hesse, Hermann: *Dank an Goethe*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999, S.186.

die Spannung und die Spaltung in Fausts Seele […]. Mephisto ist gewissermaßen aus Faust herausprojiziert, wie auch Goethe Mephisto in sich selbst fand und aus seinen Seelenraum in den äußeren Raum gestellt hat“. [10]

Das Ideal des vollkommenen Menschen ist nach Hesse ein hermaphroditisches Ideal. Also spaltet es sich wie Yin und Yang in eine mütterliche und eine väterliche Seite: „In einem solchen Menschen schließen diese Pole sich nicht aus, […] vielmehr bedingen und ergänzen sie einander“. [11] Für Hermann Hesse gilt die Vollendung als eine Befreiung aus den Fäden der Zeit. Eine solche Art des vollkommenen Menschen findet Hesse in der Gestalt Goethes: „in ihm sah er die Verwirklichung und Verkörperung seines Traums vom wahren Menschen, vom Unsterblichen“[12]. So wie Goethe die Versöhnung der entgegengesetzten Polen geschaffen hat, so soll auch Hermann Hesse die Vollkommenheit in der Gestalt Harry Hallers, ein Alter-Ego des Schriftstellers, aber auch der Protagonist seines Romans *Der Steppenwolf*, erreichen: „Hesse selbst befand sich sein ganzes Leben lang auf dem Weg zu dieser Synthese ‚zu Goethe‘, dessen Existenz und Wirkung seine eigene Haltung bestärkt und bestätigt hat“.[13]

Die Begeisterung für die Kultur, Literatur und Philosophie Chinas hat Hermann Hesse das ganze Leben lang begleitet. Die chinesischen Motive und Einflüsse der Taoismus- Lehre prägen das gesamte Werk und die Romane von Hesse. Nicht nur Hesse hat sich mit der chinesischen Literatur befasst, sondern auch Goethe, der sich in seinem Gedichtzyklus *Chinesisch- Deutsche Jahres- und Tageszeiten* (1827) mit der chinesischen Literatur befasst hat. Diese Aussage ist in Hesses Aufsatz über Goethe zu finden. Denn wie Hesse schon sagt: Mir, der ich eine besondere Liebe zu den klassischen Autoren der Chinesen habe, scheint sie, auch bei Goethe, ein chinesisches Gesicht zu haben. Darum ist es mir eine Freude zu wissen, daß in der Tat Goethe sich mehrmals mit Chinesischem befasst hat, und daß ein kleiner, wunderbarer Gedichtkreis des ältesten Goethe (aus dem Jahr 1827) die Überschrift trägt: » Chinesisch- deutsche Jahres- und Tageszeiten «. […] Daß Goethe durch sein Dichtertum und durch sein Literatentum hindurch je und je zu diesem Höchsten emporgestoßen ist, zu der Ruhe über den Wirbeln, das ist es, was mich immer wieder zu ihm gezogen hat. [14]

China bedeutet für die beiden Schriftsteller ein Weg zum Aufstieg auf den Gipfel der Weisheit. Deswegen repräsentiert Goethe für Hermann Hesse die Inkarnation des chinesischen Ideals des vollkommenen Menschen und Weisen. Goethe war für Hesse das Symbol einer wahren Existenz: ein Übermensch, dem es im Leben gelungen ist, die entgegengesetzten Polen zusammenzubringen und somit zur Ewigkeit, zum höchsten Platz der deutschen etablierten Dichter aller Zeiten zu gelangen.

Ein anderer Aspekt, der bei den beiden Schriftstellern zu finden ist, ist der Glaube an der Fähigkeit des Menschen, eine höhere Existenzform zu finden – die Idee des Humanismus. Die klassische Idee vom Humanismus des 18. Jahrhunderts besagt, dass „das Menschliche nur das Schöne, Edle, Gute sei. Dann erfülle er seine ihm von Natur ausgegebene Bestimmung, die ihn von anderen Wesen unterscheidet“.[15] Wichtig zu erwähnen ist die Tatsache, dass Goethe ein großer Humanist war. So wie der Humanismus besagt, ist das Streben nach Ganzheit und Vollendung der menschlichen Gestalt ein zentrales Thema: „Goethes Hauptanliegen war die menschliche Persönlichkeit. Der Mensch soll die Kräfte

[10] Konheiser-Barwanietz, Christa: *Hermann Hesse und Goethe*. Berlin: Universität Berlin 1954, S.16.
[11] Karalaschwili, Reso: *Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen*. In: Hesse, Hermann: *Dank an Goethe*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999, S.188.
[12] Ebenda, S.196 – 197.
[13] Ebenda.
[14] Hesse, Hermann: *Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch-Verlag, 1999, S.18.
[15] Konheiser-Barwanietz, Christa: *Hermann Hesse und Goethe*. Berlin: Universität Berlin 1954, S.56.

seines Ichs entfalten und zum ganzen einer schön gegründeten Form verbinden“.[16] Außerdem bedeutet für Goethe Menschlichkeit nicht nur die Vollkommenheit des Menschen, sondern auch die Versöhnung zwischen den Völkern.

Als Staatsmann hat Goethe immer „den Aufstieg der Massenkräfte geahnt“. [17] Er hat sie nicht nur geahnt, sondern auch gefürchtet, denn er bedeutet immer Bedrohung für den Menschen und die umgebende Natur. Eine solche Bedrohung musste Hesse in seiner Zeit, eine Zeit des Krieges und der Zerstörung, miterleben. Hermann Hesse hat die Bedrohung durch Mechanisierung, Industrialisierung und die Destruktivität des Krieges miterleben müssen.

Das Problem des Konflikts zwischen Vaterlandsliebe und Geist wurde von Hermann Hesse im Jahre 1932, mit dem Näherrücken des zweiten Weltkrieges, wiederaufgegriffen. Mit dem Beginn des ersten Weltkriegs hielt Hesse eine bewusste Distanz zu patriotischen Äußerungen, denn für seine zurückhaltende Position beruhte er auf sein Vorbild Goethe. Goethe hat sich immer als Gegner von Kriegen und fanatischen Ideologien bekannt gegeben, so wie Hesse in seinem 1914 geschriebenen Band *Krieg und Frieden* zeigt: „Er war ein Bürger und ein Patriot der internationalen Welt des Gedankens, der inneren Freiheit, des intellektuellen Gewissens, und er stand in den Augenblicken seines besten Denkens so hoch, dass ihm die Geschichte der Völker nicht mehr in ihrer Einzelwichtigkeit (….) erschienen“. [18]

Goethe ist niemals ein Nationalist gewesen und hat immer seinem Volk die Wahrheit gesagt, obwohl es ihnen angenehm wurde. Daraus resultiert die Tatsache, dass ihnen Goethe wie ein Dorn im Auge stand, denn „in ihren Augen war er kein Patriot, sondern hat den deutschen Geist mit jener milden, kühlen Internationalität verseucht“. [19] Genau wi Goethe, hat Hesse immer wieder gegen Krieg und Zerstörung plädiert, weil jede gewaltsame Handlung nur viel mehr Gutes vernichtet. Seine Mitbürger warfen ihm Untreue am Vaterland vor. Das ist auch der Grund, warum er in die Schweiz flieht und bis zum Ende des Lebens dort auch bleibt. In einem offenen Brief vom Jahre 1915 schreibt Hesse folgendes:

Ich bin ein im Ausland lebender Deutscher, der das Ausland und die Forderungen der Neutralität sehr wohl kennt und diese Dinge nicht mit der Blindheit eines nationalistischen Fanatismus beurteilt. Ich bin sogar deswegen in einem Teil der deutschen Presse angegriffen und verdächtigt worden. Außerdem habe ich bis zum Kriege zu denen gehört, denen einige übernationale, europäische und menschliche Ideale selbstverständlich erschienen, und gehöre heute noch zu ihnen. [20]

Das Gefühl der Bedrohung durch Kriege und deren destruktiven Einfluss auf die Welt und die Menschen verlässt Hermann Hesse niemals. Aus diesem Grund schreibt Hesse seinen berühmten Roman *Der Steppenwolf*, erschienen im Jahre 1927, als eine Prophezeiung und ein Warnruf eines verzweifelten Intellektuellen auf den bevorstehenden Zweiten Weltkrieg. Der Roman übt eine starke Kritik an der nationalsozialistischen Zeit und symbolisiert gleichzeitig „der Zweifel eines Denkers an der Würde, am Sinn des Menschenlebens überhaupt“.[21] So wie sein Erzeuger, plädiert Harry Haller gegen den Krieg und der Patriotismus existiert für ihn nicht, denn es ist nur „eine Dekoration für die Herren, die nächsten Schlachten vorbereiten“.[22]

---

[16] Ebenda, S.57.
[17] Ebenda.
[18] Michels, Volker: *Hermann Hesse: Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S. 14.
[19] Vgl. Hermann Hesses Aufsatz „*Krieg und Frieden*“ 1914, S.17.
[20] Offener Brief von Hermann Hesse, 1915. In: Konheiser-Barwanietz, Christa: *Hermann Hesse und Goethe*. Berlin: Universität Berlin 1954, S.63.
[21] Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1.Auflage. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S.15.
[22] Ebenda, S. 152.

BIBLIOGRAPHY:

1. Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf. Erzählung*. 1.Auflage. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974.
2. Hesse, Hermann: *Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe*. Frankfurt am Main: Insel Taschenbuch-Verlag, 1999.
3. Hesse, Hermann: *Gesammelte Briefe*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982.
4. Hesse, Hermann: *Krieg und Frieden. Betrachtungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1946.
5. Karalaschwili, Reso: *Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen.* In: Hesse, Hermann: *Dank an Goethe*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1999.
6. Konheiser-Barwanietz, Christa: *Hermann Hesse und Goethe*. Berlin: Universität Berlin 1954.
7. Michels, Volker: *Hermann Hesse: Sämtliche Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.
8. Michels, Volker (Hrsg.): *Hermann Hesse. Sein Leben in Bildern und Texten.* Frankfurt am Main: Insel Verlag 2006.
9. Michels, Ursula u. Volker (Hrsg.,) in Zusarb. mit Hesse, Heiner: *Hesse Hermann:* Gesammelte Briefe. 4. Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986.
10. Osterkamp, Ernst: Einsamkeit, Über ein Problem in Leben und Werk des späten Goethe. Mainz: Frank Steiner Verlag 2008.

THE HERO'S JOURNEY IN SIMION FLOREA MARIAN'S FAIRY TALES

Camelia Bof (Hreban)

PhD Student, „Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Simion Florea Marian's fairy tales are the expression of a narrator with a charming humour about a fabulous world, in which the reader meets special characters, some unique in Romanian folk literature. The hero's journey is under the sign of a miraculous marked by intelligently won battles with the help of magical objects and loyal adjuvants. Testimony to the spirituality of the Romanian people, his fairy tales represent a fertile matrix, in which imagination and a fine cleavage towards the anecdotal naturally intertwine with a moral and ironic nuance.

Keywords: hero, townlet, devil, magical object, journey

Folcloristul Simion Florea Marian și-a manifestat constant interesul pentru păstrarea și transmiterea tezaurului popular din diverse regiuni etno-geografice, basmele culese reflectând călătorii concrete și spiritual-emoționale, materializate prin trasee sinuoase și periculoase, reale și/sau fantastice, în care se confruntă personaje exponente ale valorilor, credințelor și tradițiilor românești.

Colecțiile sale de folclor s-au constituit dintr-o implicare menită să contureze, limpede și indubitabil, rafinamentul și naturalețea unei mentalități populare păstrate vii cu atât mai mult cu cât comunicarea sa în planul scriptic fusese, până în secolul al XIX-lea, sporadică și restrânsă cantitativ. La nivel unitar, basmele sale surprind și fascinează prin filonul umoristic foarte bine încastrat în narațiune, de la formulele specifice până la zicerile paremiologice – un adevărat tezaur –, deși, uneori, opresc fluența desfășurării acționale, obosind cititorul prin tendința vădită de a moraliza. Astfel, unul dintre verbele directoare ale poveștilor devine „a dăscăli", întrucât îi este congenerică această necesitate a unei exigențe morale, pe care personajele trebuie să învețe să o manifeste la fiecare acțiune, gând, gest, intenție. Se acceptă lipsa de experiență, eșecul și greșeala – în acord cu rostul unei călătorii inițiatice –, dar nu și imoralitatea, dezonoarea, ipocrizia, minciuna, trădarea.

Testele prin care trec eroii au origini culturale, istorice sau mitice, fiind elemente intrinseci ale unei aventuri categorice și unice, care-l va transforma major pe eroul plecat să se descopere sau să restabilească un echilibru în Lumea Albă, chiar dacă, pentru aceasta, uneori, este forțat să purifice și Lumea Neagră, asemenea Fiului Iepei din basmul omonim.

Întâlnirile sunt evidențe exterioare, dar și interioare, cu reverberații imediate sau ușor întârziate în contextul asociat eroului, la momentul respectiv. Astfel, Istian Viteazul, din basmul *Istian Viteazul și Ileana Cosânzeana*, trezește invidia curtenilor împăratului pe care este obligat să-l slujească, sub imperiul pedepsei cu moartea, prin alegerile pe care le face, în pofida sfaturilor înțelepte ale calului său. Încă de la început, asumarea unei alte identități de gen – pentru a salva onoarea și viața tatălui lipsit de urmaș masculin – va declanșa un periplu riscant, în care va juca un rol activ și dinamic, în corelație cu energia și pasiunea tinereții sale, dar, în același timp, va prefera să ia cu sine obiecte din planul animalier aparținând Ilenei Cosânzene, determinând, astfel o multitudine de provocări care-i vor verifica loialitatea,

demnitatea, curajul, stăpânirea de sine, omenia – coarnele de aur ale cerbului, pe care le tăiase salvându-l pe balaur de la sufocare; potcoava de aur de la armăsarul frumoasei femei –, sub impulsul dorinței feminine de strălucire și de frumos („Da' de ce să nu le iau? zise Istian. Nu vezi că-s e de aur și apoi sunt așa de frumoase că nu te poți îndura să le lași.").

La fel procedează și fata împăraților din *Sântu Nicolai*, blestemată de către o mamă – care pare că a uitat forța mantrică a rostirii sale, pentru că a spart talgerele – ca să devină partenera de dans a dracului („-Ai, juca-u-ai cu dracul să joci!"). De data aceasta, plecarea nu este definitivă, ci ocazională și ferită de lumină, sub impulsul plăcerii interzise, amplificată, de fiecare dată, de voința destinică a personajului negativ, care o va poseda până la anularea ei totală: în plan fizic, va trebui să moară, iar în plan spiritual, reînvie noaptea pentru a-și devora străjerul din biserica în care este depusă. Numai intervenția exterioară a voinicului Nicolai, susținută de către sfântul al cărui nume îl poartă, va putea îndepărta latura diavolească din tânără, a cărei înviere stă sub semnul credinței de tip religios, care coexistă cu gândirea de tip magic, pentru care mortul nelumit și nedezlegat de vrajă se poate „«înstrigoi»" [Danciu, 2021: 151], devorând oameni și consumând alimente.

Fata devine strigoi după ce s-a lăsat dominată de planul sexual, pe care nu l-a mai putut controla și purifica, acceptând ipostaza demonică nocturnă a feminității care distruge viul masculin, adică viața activă diurn, aflată sub puterea normelor și a tradițiilor comunității. Decizia spintecării fetei, de către tânăr, pentru a respecta jurământul cu sfântul, eliberează ființa feminină de ispita diavolească întrupată într-un șarpe, amintind de tentația biblică care a declanșat excluziunea și izolarea. Tărâmul oferit tinerei care moare în urma deciziei tatălui de a o închide în perimetrul casei, considerat ocrotitor și salvator, este considerat sacrosanct, dar altarul nu mai poate opri jertfa sângeroasă și femininul „incontrolabil, rebel și insubordonat" [Danciu, 2021: 151], întrucât vorbele tatălui nu mai au puterea magică de a impune și de a stăpâni. Este evident că registrul autorității și al responsabilității masculine și paterne este în declin, fiind viciat și redus la „scârba" tatălui față de o asemenea decădere a „celei mai frumoase și mai alese fete" din împărăție, împăcat cu moartea fiicei în fața pericolului nuntirii acesteia cu necuratul, considerat de neconceput pentru că ar vulnerabiliza comunitatea pe care o conduce.

Basmul *Ginerele Împăratului Roșu* propune o călătorie inițiatică complexă, care se află, încă de la început, sub semnul necunoscutului, al fabulosului și al interdicției, pe care cei trei frați, „unul mai voinic decât altul", neîntrecuți în arta vânătorii, le acceptă curajos. Bineînțeles că și în această poveste, mezinul se evidențiază și va acționa preponderent singur, efectuând un drum sacru al evoluției personale.

Autocenzura tăcerii și a păstrării tainei despre ceea ce „vor vedea sau păți peste noapte" va marca debutul unei inițieri aspre pentru cel mai mic dintre frați, care, preocupat de lupta cu cel mai puternic zmeu, cel cu nouă capete, este neatent și lasă focul să se stingă, astfel încât încalcă jurământul fratern. Monstrul este pe măsura voinicului, care-l va învinge singur, demonstrând că are inteligența și forța de a se opune și de a reordona lumea, știind să caute și să păstreze dovezi ale fiecărei acțiuni majore pe care o întreprinde: taie vârful limbilor zmeilor uciși (care vor contrabalansa mărturia dentară a țiganului) și capetele celor trei zâne demonice. Stingerea focului reprezintă motivul declanșator care-l va conduce către *summum-ul* său pământean: statutul de împărat, după ce a zădărnicit planurile viclene ale celor 12 zmei, ale frumoaselor, ale țiganului și ale Spânului, slujindu-l cu credință pe cumătrul Spânului, moșneagul cel orb, căruia, din proprie inițiativă, îi redă vederea furată prin magie de către zânele surori dintr-o țară învecinată, primind drept răsplată calul cu șapte picioare pentru învingerea celui care i-a răpit soția, salvând-o, astfel, de două ori de la o căsătorie nedorită cu unul dintre intrușii oportuniști.

Orfanul din basmul *Frații de cruce* va căuta soluții și va asculta de drac, într-un „sistem deschis", în care elementele declanșatoare de haos trebuie „hierofanizate",

„transformându-le [...], prin kratofanie, din realități malefice în forțe benefice” [Crețu, 2014: 58], asemenea ginerelui Împăratului Roșu, care va fi susținut de către mezinul zmeiesc în aventura de redobândire a soției aflate sub constrângerea Spânului. Analog, dracul devine frate de cruce cu omul, dar sub o înfățișare umanizată, singura pe care săteanul o poate percepe și pozitiv, integrând-o în matricea sa relațională de siguranță, fără incertitudini și temeri. Adjuvant al tânărului neofit, dracul îl va sfătui pe tot parcursul demersurilor care vor avea drept finalitate o căsătorie fericită și împlinitoare. Respectând jurământul – sub pedeapsa cu moartea – de a nu-i „întoarce niciun cuvânt îndărăpt” și de a acționa conform instrucțiunilor primite, inflexibile și indiscutabile, orfanul se va maturiza învățând să înțeleagă rosturile adânci ale gesturilor, ale vorbelor, ale aparenței care te pot falimenta și distruge.

În acest mod, se sancționează tarele unei lumi decadente, axate pe intoleranță și discreditare, pe lăcomie și tranzacții speculative, deci previzibilă pentru abilul frate de cruce drăcesc. Cei doi armeni bogați, mai-marele satului și sătenii, popa, boierul, baba cu fiul său vor fi ademeniți ușor în capcana iluziei îmbogățirii sau a amantlâcului, devenind, în mod ironic, păcălitorii păcăliți de către propriile suflete și minți subjugate de profan, întrucât boii orfanului nu au puteri supranaturale, ci sunt doar impulsionați, pe ascuns, de către drac, iar viziunea oamenilor despre tânăr este mult deformată din cauza condiției sale economice precare și de lipsa unui statut social stabil și temeinic, toți fiind stăpâniți, în fond, de conștiința lor inferioară.

În final, orfanul își demonstrează eligibilitatea pentru experiența propusă și își schimbă radical tiparul existențial extern, păstrând încrederea deplină în fratele său de cruce și în valorile eterne ale lumii: Adevăr, Bine și Frumos. Soția va fi purificată de coasta sa „de drac”, iar lumea va rămâne cu neputința de a-și explica, în planul imediatului și al efemerului, metamorfoza uimitoare a orfanului sărac și izolat de la începutul poveștii („nu avea nici tată, nici mamă, nici frați, nici amici, ci trăia singurel ca cucul”, „în amărăciune și întristare”).

Tânărul va fi răsplătit pentru respectarea normelor, a moralei și a jurământului, respectând ritualul în toate etapele sale, sub îndrumarea strictă a reprezentantului diavolesc. Nu va trebui să lupte fizic pentru proba străveche a căsătoriei, ci va manifesta calitățile necesare unei relații armonioase și de durată: loialitate, fidelitate, onestitate, încredere, susținere. Pe parcursul operei, nu se evidențiază divulgarea adevăratei origini a fratelui de cruce, întrucât accentul narativ este transmutat pe caracterul uman, pe capacitatea acestuia de a se racorda la fiecare probă și nu pe o identitate care ar trebui sancționată. Dracul nu mai reprezintă, în acest caz, un personaj negativ, ci un verificator de conștiință, de fire, de structură interioară, de profunzimea unui fel de a fi, oferindu-i, implicit, un „model de acțiune și de conduită pentru toate etapele vieții, pentru desfășurarea până la capăt a firului ei.” [Crețu, 2014: 159].

Sărăcuțul se înscrie în paradigma basmelor lungi culese de către Simion Florea Marian, fiind construit pe tematica nevoiașului care își transcende soarta dificilă, datorită caracterului demn, omenos, curajos și onest, astfel încât, în final, după trădarea soției de neam împărătesc, va alege un destin mai liniștit, departe de regalitatea infidelă, neloială, capabilă de furt și de crimă. Deprins a respecta mantra mamei – „Fii cuminte, plecat, ascultător și sârguincios” –, Sărăcuțul cunoaște întâi statutul de slugă, alegând a sluji cu credință și abnegație, timp de trei ani, în schimbul unei sume modice („trei firfiligi”), cu care va salva viața a trei vietăți (șarpe, câine și pisică), viitorii prieteni în aventura vieții sale. Obține obiectul magic central al poveștii – mărgica mamei șarpelui, purtată mereu în gură, fiind capabilă să împlinească dorințe care par imposibile, rostuind cu bogății și sprijin persoana care o stăpânește.

Bogat și conștient de calitățile sale, tânărul își impune voința și dorința în fața împăratului său, căsătorindu-se cu fiica acestuia după ce trece toate probele la care este supus.

Complexe și imposibil de împlinit fără ajutor magic, probele trimit la planul agrar al unei societăți vădit arhaice, peste care s-a suprapus planul modern al gramineei porumb (atestat la noi începând cu secolul al XVII-lea). Grâul, vița-de-vie, podurile de aur și de argint, drumurile străjuite de diverși copaci cu „păsări măiestre" și păzite de către străjeri descriu o lume a abundenței și a ordinei, în care domnește rânduiala unei firi ce nu admite derogări și intruziuni străine, îndeplinindu-se toate muncile agricole necesare, „printr-o solidaritate simbolică a umanului cu teluricul, cu *magna mater*", a „împlinirii comunicării și «colaborării» dintre subiectul uman și dubletul lui chtonic" [Crețu, 2014: 305].

Sărăcuțul, însă, va accede în această lume fără a fi dorit și iubit, ceea ce va crea premisele viitoarei sale trădări din partea soției îndrăgostite de o slugă arăpească, cu care, de altfel, va fugi în „țara arăpească", luând cu sine și mărgica sustrasă prin viclenie și prin strategie erotică. Rămas orb la voința arapului, ginerele împăratului va fi nevoit să aștepte ajutorul prietenilor săi animalieri, care vor recupera mărgica datorită sprijinului inteligent al unui șoarece șchiop, străbătând un spațiu periculos și necunoscut. Cecitatea l-a obligat pe tânăr la interiorizare și la acceptarea faptului că orgoliul și neștiința nu pot sta la baza unei decizii importante, până a devenit apt pentru a reveni în realitatea pentru care nu fusese pregătit suficient înaintea probei majore a căsătoriei, confirmându-i maturizarea și intrarea în rândul bărbaților.

Un basm aparte îl reprezintă *Fiul pescariului*, în care sacrificiul inițial al unui pește declanșează plecarea celor doi fii ai pescarului, la inițiativa omului trandafir-pește. Un pește fabulos este prins cu dificultate și îi cere pescarului să-i îndeplinească un ritual magic („du-mă în grădinuța ta cu trandafiri și mă aruncă în trandafirul cel dinaintea ferestrii, acolo să mă lași două zile și două nopți, după aceea să mă tai în două bucăți și să mă îngropi în două cornuri de grădinuță!"), în urma căruia, din cei doi trandafiri frumoși iviți după o lună, el va renaște – sub o formă umană – împreună cu calul său. Foarte bogat, stăpânind lumea și planul animalier, „năzdrăvanul" devine maestrul care le va decide celor doi fii călătoria prin lume. Acest tipar ontologic manifestat în trei dimensiuni – uman, vegetal și acvatic –, le dăruiește câte un leu, un urs și o pajură, exemplare animaliere și aves puternice, de mare forță, impunătoare, înclinate către libertate și independență, care, mai târziu, vor atrage întreaga atenție a nuntașilor.

Scopul călătoriei trebuie să fie „cetatea pustie", a cărei cauză va deveni destin pentru unul dintre frați. Din nou, fratele mai mic se dovedește alesul pentru a deveni ginerele unui împărat, prin uciderea zmeului cu 12 capete care înfiora cetatea din cauza obiceiului de a mânca fetele din târg, salvând-o, astfel, pe ultima reprezentantă. Monstrul nu poate fi îmbunat mult timp, exercitându-și insațietatea și dominând prin frică și moarte. Numai un erou ca fiul pescarului poate domina planul acvatic și reordona lumea, pe care o va lua în stăpânire și prin căsătorie. Nunta fetei împăratului cu falsul erou – vizitiul – își va schimba numai mirele, dreptatea învingând minciuna și oportunismul, împărăția fiind purificată și reordonată pentru o nouă trăire, „în bucurie și veselie mulți ani". La îndemnul mezinului, chemătorul la nuntă al animalelor pădurii va fi leul, simbolul regalității, al ordinii, al adevărului și al inimii generoase, întrucât oamenii erau deja prezenți.

Dialogul dintre făptura de dinaintea călătoriei și persoana consacrată din finalul basmului reflectă unitatea lumii narative, în care fiecare ființă trebuie să trăiască în cadență cu ritmul naturii și al regnului din care face parte, avându-și locul său în cadrul matricii, în complementaritate cu micro și cu macro-cosmosul, cu păstrarea personalității unice, inconfundabile: ginerele Împăratului Roșu, Calimendru, Bulimandră, fata din Ștergăreni, feciorul pescarului. „*Fabulativ*" [Nișcov, 2012: 224], poveștile lui Simion Florea Marian păstrează substratul magic din ritualurile străvechi, prin care conștiința prezentului se poate conecta constant la o lume în care „a fost și nu mai este".

BIBLIOGRAPHY:

1. *Basmele românilor*, (2020), vol.VI, *O colecție nemuritoare*, Bucureşti: Editura Curtea Veche Publishing.
2. Campbell, Joseph; Moyers, Bill, (2020), *Puterea mitului*, Traducere de Adriana Trandafir, Bucureşti: Editura Trei.
3. Crețu, Vasile Tudor, (2014), *Ethosul folcloric – Sistem deschis. Existența ca întemeiere*, Ediția a II-a revizuită, Seria Antropologie/Etnologie, Timișoara: Editura Universității de Vest.
4. Danciu, Liliana; Danciu, Petru Adrian, (2021), *Zmei, draci și strigoi. Eseuri de hermeneutică a basmului popular românesc*, Bucureşti: Editura Universitară.
5. Eliade, Mircea, (1999), *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetare*, Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.
6. Nișcov, Viorica, (2012), *Ești cât povestești. O fenomenologie a basmului popular românesc*, București: Editura Humanitas.

PAUL ZARIFOPOL AND THE YOUNG GENERATION

Anca Rusu

PhD Student, UMFST „G. E. Palade" of Târgu Mureș

Abstract: *The essayist's first opponents were the writers of the young generation, who rejected him from the very first publications. The conflict between P. Zarifopol and the young generation was intensely discussed at the time, and as much discussed as controversial it was. It is well known in the history of criticism, the adversity between Zarifopol and the young generation and the accusations that the latter brought against the skeptical essayist. On close investigation, the critical concepts from which the two sides started are similar. Based on the qualitative research methods, the paper provides a clear image of the conflict, debunking the accusations unjustly leveled against one of the most complex figures of Romanian publicist, each essay portraying itself a purely intellectual game, in which irony, polemic and erudition were mutually competing.*

Keywords: *literary criticism, adversity, plurality, controversial notoriety, aesthetics*

An accomplished artist of ideas and an intellectual of great refinement, Paul Zarifopol is one of the most radical and iconoclastic spirits in the field of Romanian criticism and essay writing. He took a stand against models, clichés and the banality of everyday life, irritated by fads, illiteracy, inaccuracy and imposture, skeptical to the point of exaggeration about the generally accepted opinions that governed the way life unfolded, Zarifopol embodied rationalism par excellence, advocating the primacy of intelligence against all intuitionist and instinctualism philosophies. He defended aesthetic criteria, authentic value, artistic technique and modern sensibility with great fervor, and he relied on the discipline of culture and the permanent call to order. He was recognized by literary critics in many different hypostases, and defined himself in the field of literary history as an essayist of vocation, a modern Junimist, a literary critic and theorist, a publicist and epistolary. A complex, multi-layered structure, endowed with inestimable talent, he left behind hundreds of pages of authentic, vibrant and valuable writing, which is still relevant today.

Pompiliu Constantinescu stated that "Zarifopol represents for us one of the rarest species of intellectual, that of the isolated *homo aestheticus*, in a literature that has just emancipated itself from so many servitudes"[1]. Zarifopol was impressive not so much for his profound intellectuality and his broad theoretical scope, as for the real performances he staged in his essays. He was the first essayist who, through his writings, succeeded in building a lasting bridge between Romanian and world literature, being a promoter of the Romanian literary phenomenon, even if it was formed in German culture. He represented for many writers a breath of fresh air, moving away from the conceptions and ideologies that characterized the era. Starting from a thorough documentation, he went into the depths of the subject and strove to deliver to the reader an analysis down to the smallest detail, offering a complete and credible content, sprinkled with personal notes that completed the critical picture. Even if Paul Zarifopol embodied one of the most authentic voices of Romanian essay

[1] Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, Prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981, p.213.

writing, he continues to remain a controversial case in literary history and literary criticism, despite the posthumous acknowledgments he has received[2].

The fundamental direction that emerges in unraveling this case is the late contact the essayist had with Romanian literature and culture. From this perspective, it is necessary to make a comparison between Zarifopol and his contemporary writers, in order to understand the restraints that prevented the essayist from dealing with subjects closely connected with Romanian literature. Towards the end of his life, Zarifopol could be proud of the publication of several volumes of essays and of the three critical editions that were coordinated under his careful eye. But despite these achievements, he was not a representative personality in the literary field. Until the critical editions, he was only noticed by a small number of writers, and it was the editions that propelled him into the literary limelight. But not for long, for the enthusiasm quickly faded and his writings were once again shrouded in a veil of obscurity that was not lifted until long afterwards by posthumous studies of his biography and work. For a writer who, according to the critics, did not actively participate in the dynamics of literary life, he stood out from the critics and writers of his time. As a contemporary, for example, of Iorga and Ibrăileanu, Zarifopol distinguished himself from them by his subtle irony, refined taste, nonconformist writing and his inclination towards paradox, forming the profile of a modern and complex structure[3].

As happens with any writer, it is not only the positive reviews that make their way into one's critical record, but also the challenges. As much as he was loved by some critics, he was challenged by others. A natural thing, moreover, for being a different spirit from his contemporaries, a humanist acceptance would have been questioned. His writings have left behind a body of writings that have aroused much controversy, creating a tension of opposites, a battle of opinions that challenge each other, giving the true measure of his writings. Zarifopol was greeted with both joy and adversity, like great writers, being commented on from points of view that put him both in the limelight and in the shade. Although it appears that the acclaim he received was consistent and that he enjoyed a large audience at the time, on closer inspection these aspects take a slight turn, for Zarifopol was a spirit intensely challenged by the critics of the time, after which he was ignored for a long period. What made critics take position against the essayist was precisely his nonconformist spirit and his resistance to the norms of society. Trained in the tradition of Junimist criticism, Paul Zarifopol resented all that was illiteracy, snobbism, falsity, mediocrity, dogmatism, dilettantism, officialdom, etc., and was harshly criticizing all these aspects that were frequently to be found in public, cultural, social, artistic and political life[4]. Endowed with perfect rigor and rationalism, Zarifopol forgave none of these sins, directing his irony and sarcasm in his writings towards the cultured or less cultured individuals who practiced them. The essayist disturbed by his direct style and the reproaches he brought to them, irritated by his subtle ironies and his superior intelligence to those he commented on. As an essayist so distinct from the generation to which he belonged, it was only natural that he should be received with adversity and arouse antagonism among his contemporaries. Zarifopol himself was well aware of this, confessing in one of his essays that "individuals and social systems get very upset when their hidden resorts are exposed"[5], which is what happened. Zarifopol's iconoclastic attitude and his way of being would attract many enemies throughout his publishing career, but his advantage was his ability to detach himself from everything that

[2] Mircea Muthu, *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, Ed. Albatros, București, 1982, p.89.
[3] Constantin Trandafir, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981, p.16.
[4] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, Ed. Librăriei Socec, București, 1937, pp.68-69.
[5] Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, Ediție îngrijită, note bibliografice și studiu introductiv de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, București, 1971, p.510.

was being peddled around him and to be self-aware of his own worth without the need for external stimuli.

The essayist's first opponents were the writers of the young generation, who rejected him from his earliest publications, positioning themselves in adversity to him. He was perceived as being far too old for the ideals they were trying to impose and far too behind to be able to understand the direction that was taking shape. The essayist was criticized for his one-sided perspective and his exclusive belief in the primacy of intelligence, excluding other disciplinary perspectives. The concept of the "young generation" encompasses all the young writers who manifested themselves in Romanian literature and culture after 1925, the year that separates the old generation from the new one. Thus, the young generation's hostility towards Zarifopol started from the belief that the essayist's writing is old-fashioned and out of date[6]. The accusations are, of course, unjustly made, Zarifopol being one of the most complex figures of Romanian essayists up to that time, each essay being lost in a purely intellectual game of irony, polemic and erudition. In his article, *Paul Zarifopol și tinerele generații*, Mihail Sebastian takes a closer look at this issue and confirms the hypothesis of adversity between the two sides, the essayist always looking at the situation with indulgence and, at the same time, proving the opposite of what he says: "Let us point out that almost all the young people who manifested themselves in Romanian culture after 1925 (the year that separates the *Gândirea* contingent from our contingent) felt obliged to take a stand against the critic Zarifopol, a humanist considered as an <<old man>>, lost in our times, not to say <<new times>>. No one has occasioned more juvenile polemical attacks, no one has more willingly teased the innocence of his adversaries, no one has more calmly received the metaphysical imprecations addressed to him, no one than this lucid Paul Zarifopol, whose favorite intellectual game was to confuse his cold writing with the hottest and most nebulous intuitions"[7].

It was not only M. Sebastian who debated this issue, but also Mircea Elliade. In his debate, he starts from the distinction of the scheme of values that each of the two sides tries to impose. On the one hand, there is P. Zarifopol, whose aim was to establish common sense in criticism and to fight against the dilettantism, imposture and improvisations of the time, and on the other hand, there is the young generation whose values coincided with those of the essayist, but who wanted to go beyond them by imprinting modernist tendencies. Thus, based on the same convictions, the reason why the young generation was against the essayist was closely related to the maturity of thought that Zarifopol displayed and the technique of his critical judgment in formulating well-conceived concepts, while the latter's working methods were defined by imprecision and imponderability, as M. Eliade also notes: "Good taste and a pleasant-skeptical attitude represented a maturity of thought and a technique of critical judgment that could not fail to irritate. It especially irritated the young people who believed in the possibility of a series of values that went beyond the scheme of values to which Zarifopol's maturity had stopped [...] Why then this misunderstanding between Zarifopol and the young generation? For the simple reason that Zarifopol's scheme was that of maturity - that is to say, of well-rounded, well-rounded conceptions, but for that very reason stopped in their tracks - and the schemes that the young people were striving to form involved a frightening number of imponderables"[8]. Moreover, another reason given by the young generation was the different stages of cultural assimilation. It considered that the essayist was read far too early, which is why Zarifopol did not enjoy a growing popularity. He was read

[6] Mioara Apolzan, *Aspecte de istorie literară*, Ed. Minerva, București, 1983, p.17.

[7] Mihail Sebastian, *Paul Zarifopol și „tinerele generații"*, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 11, noimbrie 1934, p.411.

[8] Mircea Eliade, *Când trebuie citit Paul Zarifopol*, nr. 3, martie 1935, pp.658-659.

too early because the age was not yet ready to move beyond the stage of intellectual conformism and to accept a spirit of contestation and polemic. This is also one of the reasons why the essayist was often misunderstood by contemporaries of the time, many of them returning to considerations with the passage of time. G. Călinescu, who initially placed him in the category of skeptical and anticlassicist critics, a position he later rectified, stating that this skepticism had a constructive side and a touch of originality: "The skepticism of such a critic, even when it has a malignant origin, can be more revealing and more constructive than an unmotivated analytical enthusiasm"[9].

The conflict between P. Zarifopol and the young generation was intensely discussed at the time, and as much discussed as it was controversial. On close examination, the ideals from which the two sides started are similar. The young generation did not propose much more than what was already existed. The methods, however, were different. Thus, although they started from the same ideals, the writers grouped around the new generation could not give Zarifopol a warm welcome, the conflict being rooted in his too deep intellectuality. The young writers were aware of the essayist's maturity of thought and vast experience, so they refused to accept him for fear of being overshadowed by his intelligence and finesse. They imposed a barrier since the appearance of his first Romanian publications, in order to protect themselves from poor visibility and vociferation. What was left for them to do, in this case, was to launch small attacks on the essayist and to challenge his intellectual and soul structure. The one who opened the series of attacks was Petre Marcu-Bălaș, giving a broad description of the essayist's profile and his impact on the generation. To begin with, Petre Bălaș places Zarifopol in the category of dissolving criticism, together with other publicists of the time who were specialized in it, in a period when quality criticism was in great demand, and when there was a desire to form a unified image of everything that meant Romanian criticism. In his conception, Zarifopol was not only a useless critic for the generation in which he worked, but he was also the writer who skeptically view all the norms and values of society, bringing offensive accusations against the ideals that shaped the era.

Petre Bălaș, however, does not stop here, stating that P. Zarifpol was for the new generation one of the most harmful writers, the one who denied for the pleasure of denying and the one who destroyed for the pleasure of destroying: "A typical example is Mr. Paul Zarifopol, sower of skepticism, professional mud-slinger in all holy and gentle ideas, in acute flirtation with the Gidean immoralism. This figure - probably of Greek origin - must be decried as the poison of a generation and put among those who deny from the vice of denial, who tear down from the Neronian pleasure of tearing down"[10]. Petre Bălaș, perceiving him as an intellectual and spiritual misfit for the era to which he belonged, links his characterization to the essayist's biography and brings up the unfortunate situation he went through with the outbreak of the war. He retraces his forced return to the country and his fate of confining himself to the streets of Sinaia and Bucharest, of writing in a language he had not practiced for so long and of renouncing his passion for the great universal names in order to "dirty" his pen with Romanian writers. The irony directed towards the essayist is sharp, mocking the biography that had brought him to that point, as well as his attempts to accommodate himself in a literature that, even if at first it was foreign to him, became more and more comfortable as time went by. Petre Bălaș concludes his plea by stating that the essayist fails to prove anything through his publicity, embodying only an unknowing spirit that disturbs and irritates through his actions of contributing to the shaping of a new line of direction for society. Broadly speaking, this was how the writers of the younger generation perceived Zarifipol,

[9] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, EP.L., București, 1964, p.414.
[10] Petre Marcu-Bălaș, *Mistica statului*, în „Gândirea", nr. 11, 1926, p.302.

wishing to keep him as far as possible from the concerns of the time and the actions they were taking in society.

Paul Zarifopol was not only perceived negatively by the writers of the younger generation, but also by some of his contemporaries. Camil Petrescu, for example, although he had many words of praise for the essayist, he also found some minuses in his publicist work. One of these was the lack of concrete content in some of his essays, as well as the lack of critical activity in the Romanian area, although he was called a critic by many of his contemporaries. Camil Petrescu also notes the writer's one-sidedness, consuming the same theories regardless of the period in which he wrote them and the critical spirit characteristic of that period, which could result in insufficient knowledge or an uncertainty to access other paths: "He has made Romanian writing marvelous theories and mind games, with total indifference to current states, as one who, knowing one funeral song by chance, would sing it at the same time at the funeral and at the wedding"[11]. Mihail Sebastian was skeptical towards his anti-sentimentalism and exclusive focus on the intellectualism exclusively, while at the same time complaining that his ironic spirit went too far, which only turned into a "means of reduced expression"[12]. Mircea Eliade also commented on Zarifipol's work as an essayist, but he was milder than the other writers, expressing only his disagreement with the essayist's inadequacy to the notions of absolute and mystery, in a context in which he had formed his literary sense in Germany and was surrounded by numerous philosophical and literary concepts. Zarifipol, however, confined himself to the writers with whom he resonated, leaving out writers of high European stature such as Martin Heidegger or Rudolf Otto. His preoccupation revolves only around certain directions, and his pride in reading only what he enjoyed, did not have a beneficial effect on him, limiting his spheres of thought. Eliade comes to suggest that he would not have minded a wider theoretical comprehension, not only of writers with whom he felt comfortable, but also of those who posed certain challenges or greater difficulty of understanding and assimilation.

Zarifopol was received in Romanian literature as "an exceptional, strange and premature appearance"[13]. Perceived in terms of opposite terms, he both impressed and irritated. It was often misperceived or not recognized at its true value. Mostly, however, he was misunderstood by the contemporaries with whom he lived. He has been criticized either for his iconoclastic spirit, or for his criticism, or for his attitude which cultivated a pure rationalism of a skeptical and ironic nature. Very few critics were those who found themselves in the modern spirit that he promoted and in the concepts that he advocated: anticlassicism and anti-sentimentalism, authentic value and artistic technique, and art as a singular field, without interference from other disciplines. Most of the critics were reticent towards his publishing activity, even approaching a one-sided perspective, overemphasizing his skepticism and irony, his errors of taste, but also his concerns in close connection with the Romanian cultural phenomenon. His critical picture has undergone changes over time, with attempts being made to correct or reconstruct the essayist's image, bringing it closer to contemporary data. The attempts were few, however, and came to a halt with the emergence of new, fresh voices to cover the ideas of writers who had not yet been discovered. However, the life of Zarifopol's texts continues to live on, even without the recognition they deserve, precisely because of the timeliness that is still to be found in his pages and his pure intellectuality that transcends the ages. The studies published posthumously call for a re-examination and re-evaluation of his work, as he is a valuable voice in Romanian and other public literature. Although trained in another culture, he cherished the great values of literature, being concerned with the Romanian literary and cultural phenomenon. Paul

[11] Camil Petrescu, *Domnul Zarifopol și generația actuală*, în „Universul literar", nr. 18, 1928, p.292.
[12] Mihail Sebastian, *Scurte comentarii pentru un critic*, în „Cuvântul", 6 noiembrie, 1929.
[13] Alexandru Săndulescu, „Postfață" la Paul Zarifopol, *Pagini de critică*, Ed. Minerva, București, 1984, p.428.

Zarifopol, a spirit of great finesse, continues to remain a vibrant voice in the history of literature, but a voice that vibrates only in the hearing of certain people, which is precisely why so few studies have been written on him.

BIBLIOGRAPHY:

1. Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, vol. I, Ediție îngrijită, note bibliografice și studiu introductiv de Al. Săndulescu, Ed. Minerva, București, 1971.
2. Săndulescu, Alexandru, ,,Postfață" la Paul Zarifopol, *Pagini de critică*, Ed. Minerva, București, 1984.
3. Apolzan, Mioara, *Aspecte de istorie literară*, Ed. Minerva, București, 1983.
4. Călinescu, G., *Cronicile optimistului*, EP.L., București, 1964.
5. Constantinescu, Pompiliu, *Studii și cronici literare*, Prefață și tabel cronologic de Cornel Regman, Ed. Minerva, București, 1981.
6. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane,* 1900-1937, Ed. Librăriei Socec, București, 1937.
7. Muthu, Mircea, *Paul Zarifopol între fragment și construcție*, Ed. Albatros, București, 1982.
8. Trandafir, Constantin, *Paul Zarifopol*, Ed. Minerva, București, 1981.
9. Eliade, Mircea, *Când trebuie citit Paul Zarifopol,* nr. 3, martie 1935.
10. Marcu-Bălaș, Petre, *Mistica statului*, în ,,Gândirea", nr. 11, 1926.
11. Petrescu, Camil, *Domnul Zarifopol și generația actuală*, în ,,Universul literar", nr. 18, 1928.
12. Sebastian, Mihail, *Paul Zarifopol și ,,tinerele generații"*, în ,,Revista Fundațiilor Regale", nr. 11, noimbrie 1934.
13. Sebastian, Mihail, Scurte comentarii pentru un critic, în ,,Cuvântul", 6 noiembrie, 1929.

ÉVOLUTION DU STYLE ET DES THÈMES DANS L'OEUVRE DE PAUL VALÉRY

Daniela Eugenia Stoian (Dinu)
PhD Student, University of Craiova

Abstract: *This article explores the stylistic and thematic evolution in the work of Paul Valéry, a central figure in 20th-century French literature. It highlights the transformation of his writing, from symbolist poetry characterized by the pursuit of formal perfection to a philosophical reflection on mental processes and artistic creation. Recurring motifs such as water, light, dance, and temporality are analyzed to emphasize the coherence of his aesthetics. Finally, personal interpretations illustrate Valéry's uniqueness as a poet-philosopher, highlighting his lasting influence on literary and artistic thought.*

Keywords: Paul Valéry, symbolist poetry, stylistic evolution, artistic creation, philosophy of art

Paul Valéry (1871-1945), une figure majeure de la littérature française du XXe siècle, est reconnu pour sa poésie, ses essais philosophiques, et ses réflexions sur l'esthétique et l'art. Son œuvre est marquée par une constante transformation stylistique et une profonde évolution thématique, ce qui reflète son intérêt pour l'analyse et la quête incessante de la perfection.

Transformation stylistique et évolution thématique

Un style d'une rigueur mathématique

Dès ses premières œuvres, notamment les poèmes "La Jeune Parque" (1917) et "Charmes" (1922), Valéry adopte un style hautement élaboré, caractérisé par une précision formelle et une rigueur presque scientifique (Valéry, Paul. La Jeune Parque, Gallimard, 1917). Influencé par les travaux de Stéphane Mallarmé (Mallarmé, Stéphane, mentor symboliste de Valéry, qui lui inspire une écriture elliptique et musicale), il considère le poème comme un "instrument de pensée" plutôt qu'une simple expression de sentiments.
Avec le temps, son écriture évolue pour incorporer une réflexion plus philosophique et introspective. Ses essais, comme "Introduction à la méthode de Léonard de Vinci" (1895) et ses célèbres Cahiers, témoignent de son passage d'une poétique essentiellement symboliste à une exploration des mécanismes de la pensée humaine et des processus créatifs (*Cahiers de Paul Valéry* : ensemble de notes philosophiques et réflexions écrites sur plusieurs décennies).

Évolution thématique

Les thèmes abordés par Valéry suivent une trajectoire parallèle à son évolution stylistique. Ses premiers écrits explorent des motifs symbolistes : la beauté, l'éphémère et l'idéal. Cependant, à mesure que sa pensée mûrit, il se concentre davantage sur des questions universelles et abstraites telles que : La conscience et l'intellect, inspirés par son intérêt pour la psychologie et la philosophie (Influences de la psychologie expérimentale (notamment les travaux de Pierre Janet.

L'art et la création - thème omniprésent dans ses essais (Cf. Valéry, Paul. *Eupalinos ou l'Architecte*, où il explore la nature de la création artistique).

La tension entre l'ordre et le chaos, reflétant ses préoccupations sur la nature du génie et les limites de la rationalité (Dualité explorée dans *Monsieur Teste*, une figure d'intellectuel obsédé par l'ordre mental).

Motifs récurrents dans l'œuvre de Valéry

Plusieurs motifs traversent l'ensemble de son œuvre, formant une trame cohérente malgré la diversité des genres :L'eau et le miroir: L'eau, symbole de flux et de réflexion, revient fréquemment dans ses poèmes comme une métaphore de la conscience en mouvement (Motif central dans *Charmes*, souvent associé à la quête de l'absolu). Le miroir, lui, évoque la quête introspective et la double nature de l'identité humaine. Le motif de l'eau est lié à l'idée de l'impermanence, mais aussi à celle de la purification, du renouvellement et de l'évasion. Valéry utilise l'eau pour rendre compte de la fluidité de l'existence et de la nature fuyante du temps.

Le miroir, quant à lui, est un autre motif fondamental de l'œuvre de Valéry. Il représente la quête de la vérité intérieure et de la réflexion sur soi. Le miroir symbolise la double nature de l'identité humaine, la confrontation entre l'apparence et l'essence, ainsi que le questionnement perpétuel sur la réalité de l'existence. Valéry l'utilise pour illustrer l'idée que l'homme se cherche constamment dans un monde qui lui échappe. Le miroir devient ainsi un symbole de l'introspection et de la connaissance de soi, mais aussi de l'illusion et du vide derrière l'apparence. Dans son poème *Le Cimetière marin*, le miroir devient l'image du reflet dans l'eau, une métaphore de la recherche de sens et d'immortalité.

La danse et le corps: La danse, présente dans des poèmes comme "Le Cimetière marin", incarne l'équilibre entre la grâce et l'effort, une métaphore du travail artistique (La danse est vue comme une discipline artistique parfaite, associant maîtrise et spontanéité). Elle est perçue comme une forme d'art qui fusionne l'intellect et le corps, la maîtrise technique et l'expression pure. Valéry a souvent montré une grande admiration pour la danse classique, une forme d'art qui, selon lui, incarne une pureté et une rigueur, où la grâce et l'effort s'allient dans un mouvement parfait. À travers ce motif, Valéry cherche à traduire la nature du processus créatif, où le travail artistique est à la fois un acte d'initiative et de maîtrise.

Le temps et l'immortalité: Valéry est obsédé par la nature éphémère de la vie et la possibilité d'immortalité à travers l'art (Cf. Le Cimetière marin, où Valéry confronte le temps humain à l'éternité). Le poème devient ainsi une méditation sur la finitude de l'existence humaine et sur le rôle de l'art comme moyen de transcender cette finitude. Valéry voit l'art comme un moyen de saisir l'éphémère et de lui donner une forme durable, même si cette tentative de saisir l'immortel demeure intrinsèquement vouée à l'échec.

Ce motif du temps, de l'éphémère et de l'immortel, traverse non seulement la poésie de Valéry, mais aussi sa philosophie de l'art. Pour lui, l'art est un moyen de fixer l'infixable, de donner une permanence à ce qui est voué à disparaître. Mais cette quête de l'immortalité dans l'art n'est pas sans ambivalence, car elle rappelle également l'impossibilité de surmonter totalement les limites du temps. L'art devient un lieu où l'artiste et l'œuvre sont confrontés à la fugacité, mais où cette confrontation mène également à une forme d'élévation.

La lumière et l'ombre: Ces éléments symboliques traduisent souvent la dualité entre l'intellect et l'émotion, ou encore entre la révélation et le mystère (Lumière et ombre sont des symboles récurrents dans les poèmes de *Charmes)*. Les motifs de la lumière et de l'ombre jouent un rôle clé dans la construction poétique et symbolique de Valéry. Ces éléments, omniprésents dans ses poèmes comme dans *Charmes*, traduisent souvent la dualité entre l'intellect et l'émotion, la pensée rationnelle et l'imagination. La lumière représente la clarté, la vérité, la révélation, tandis que l'ombre incarne l'inconnu, le mystère et parfois l'illusion.

Ensemble, lumière et ombre sont les deux forces opposées qui alimentent la réflexion sur la nature de l'art et de la pensée. Dans *Charmes*, Valéry utilise la lumière pour symboliser la connaissance, la pensée lucide, tandis que l'ombre représente la complexité de la pensée et l'énigme de l'existence humaine.

Ce contraste entre lumière et ombre s'étend au-delà de la simple opposition esthétique pour devenir un moyen de comprendre les tensions entre la clarté rationnelle et l'ambiguïté poétique. Dans cette lumière, l'œuvre de Valéry invite à une réflexion plus profonde sur la manière dont l'esprit humain cherche constamment à échapper aux ténèbres du doute et de l'incertitude, tout en étant en même temps attiré par ces ombres mystérieuses qui nourrissent la pensée poétique.

Interprétations et opinions personnelles sur le style de Paul Valéry

Un poète-philosophe unique

Le style de Paul Valéry se distingue par sa combinaison rare de poésie et de philosophie. Alors que ses contemporains privilégient souvent l'émotion ou l'engagement, Valéry s'attache à une poésie intellectuelle. Ce choix peut donner une impression de froideur ou de distance, mais révèle également une quête d'universalité (Valéry, Paul. « La poésie pure », in *Variété).*

Personnellement, je perçois Valéry comme un auteur qui refuse de se contenter de l'évidence. Sa fascination pour les processus mentaux fait de lui non seulement un créateur, mais aussi un analyste de son propre acte créatif. Par exemple, dans "Le Cimetière marin", il ne se contente pas de décrire la beauté d'un paysage, mais explore les implications métaphysiques et psychologiques de l'observation (Analyse approfondie dans l'essai critique de Maurice Blanchot sur *Le Cimetière marin).*

Un héritage vivant

Bien que le style exigeant de Paul Valéry puisse être perçu comme élitiste ou inaccessible, son œuvre conserve une pertinence indéniable dans le monde contemporain. À première vue, la rigueur formelle et la profondeur intellectuelle de ses écrits pourraient sembler éloignées des préoccupations immédiates et des modes de consommation rapide des arts d'aujourd'hui. Cependant, l'approche de Valéry, qui mêle poésie et réflexion philosophique, reste une source d'inspiration pour ceux qui souhaitent comprendre le lien complexe entre l'art et la pensée.

L'une des contributions majeures de Valéry à la littérature et à la philosophie est sa conviction que l'art ne doit pas être vu seulement comme une forme d'expression émotionnelle ou esthétique, mais comme un acte intellectuel. Son insistance sur la discipline artistique, sur la nécessité de maîtriser la forme, et sur la réflexion systématique sur le processus créatif est d'une grande actualité dans une époque où l'immédiateté et la superficialité sont souvent privilégiées. Dans un monde saturé d'informations et d'images, où la pensée profonde est souvent mise à l'écart, l'exemple de Valéry nous invite à redécouvrir l'importance de l'effort intellectuel et de la recherche constante de sens dans l'art.

L'œuvre de Valéry, loin d'être uniquement un produit de son époque, traverse les générations. Ses réflexions sur la créativité, l'art et la condition humaine trouvent encore un écho dans le discours actuel sur la place de l'artiste dans la société et sur la manière dont l'art peut contribuer à éclairer les complexités de l'expérience humaine. Ainsi, son héritage est vivant non seulement dans la poésie et les écrits philosophiques, mais aussi dans la manière dont ces derniers continuent à nourrir la réflexion contemporaine sur le rôle de l'art et de la pensée dans un monde en constante évolution.

Dans cette perspective, Valéry représente bien plus qu'un simple poète ou penseur. Il incarne un modèle de l'artiste-philosophe dont l'œuvre incite à une recherche incessante, à un dialogue entre l'art et la pensée, et à une remise en question des certitudes et des évidences. Loin d'être un héritage figé, son œuvre constitue un appel à poursuivre la quête de sens, dans un monde qui a souvent tendance à se tourner vers l'éphémère.

Conclusion

L'évolution du style et des thèmes dans l'œuvre de Paul Valéry est un témoignage fascinant d'une tension créative entre la sensibilité poétique et l'analyse rationnelle. Cette dynamique, qui traverse l'ensemble de son œuvre, reflète un mouvement constant entre l'intuition artistique et la quête intellectuelle. Dès ses premières œuvres, Valéry a mis l'accent sur la forme poétique comme un lieu de perfection et de rigueur, inspiré par le symbolisme, mais en évoluant rapidement vers une poésie davantage axée sur la conceptualisation des idées. Cette transformation stylistique, qui se manifeste par une adoption d'une poésie plus abstraite et analytique, montre l'engagement de Valéry à confronter le langage et la pensée dans un processus de réflexion sans fin.

Son passage du symbolisme à une poésie plus conceptuelle n'est pas seulement une question de forme, mais aussi une réponse aux défis philosophiques de son époque. En effet, les grands thèmes de l'œuvre de Valéry - la temporalité, l'immortalité, l'art, la création, et la connaissance de soi - sont traités avec une profondeur unique, chacun étant exploré sous différents angles, et souvent en tension avec les limites de la langue. Ainsi, son œuvre est traversée par des motifs récurrents qui fonctionnent comme des métaphores de la condition humaine. Par exemple, l'eau, la lumière, et la danse deviennent des symboles de la fluidité de la pensée et du passage du temps, tandis que le miroir incarne l'idée de l'autoconscience et de la réflexion intellectuelle.

Mais plus encore, l'évolution de son écriture est aussi une exploration des grandes questions universelles qui définissent l'existence humaine. Dans Le Cimetière marin, l'auteur confronte la fragilité de la vie humaine avec le spectre de l'éternité, tout en nous rappelant que cette confrontation, bien que douloureuse, est essentielle pour une meilleure compréhension de nous-mêmes et du monde qui nous entoure. La réflexion sur la mort, l'éphémérité et le temps, thèmes universels par excellence, trouve dans l'œuvre de Valéry une profondeur philosophique qui résonne toujours aujourd'hui.

En fin de compte, l'œuvre de Paul Valéry nous rappelle que l'art n'est pas une simple forme d'expression esthétique, mais une véritable forme de pensée. Chaque poème, chaque essai est un processus vivant, dans lequel chaque mot, chaque choix stylistique, chaque thème, est porteur d'une réflexion sur notre humanité. L'art de Valéry nous invite à repenser non seulement notre rapport à la beauté et à la création, mais aussi notre manière de penser le monde et d'interagir avec lui. C'est une invitation à une pensée profonde, patiente et disciplinée, où l'art n'est pas dissocié de la réflexion intellectuelle, mais en fait partie intégrante.

Ainsi, Valéry ne se contente pas de créer une œuvre littéraire: il nous propose un modèle de pensée, un espace où la poésie et la philosophie se rencontrent et se nourrissent mutuellement. En perpétuelle évolution, son héritage reste une source d'inspiration pour les générations futures, rappelant que l'art est avant tout un acte de pensée, un processus ininterrompu de questionnement et de transformation.

BIBLIOGRAPHY:

1. Blanchot, M. (1969). L'entretien infini (pp. 245-310). Gallimard.
2. Janet, P. (1889). L'automatisme psychologique (pp. 1-50). Félix Alcan.
3. Mallarmé, S. (1897). Crise de vers. În Divagations (pp. 200-223). Gallimard.
4. Mallarmé, S. (1945). Poésies complètes (pp. 10-45). Gallimard.
5. Valéry, P. (1917). La Jeune Parque (pp. 1-40). Gallimard.
6. Valéry, P. (1921). Eupalinos ou l'Architecte (pp. 75-150). Gallimard.
7. Valéry, P. (1922). Charmes (pp. 50-120). Gallimard.
8. Valéry, P. (1924-1944). Variété I-V (Vol. 1, pp. 15-95). Gallimard.
9. Valéry, P. (1926). Monsieur Teste (pp. 10-90). Gallimard.
10. Valéry, P. (1973-1984). Cahiers (J. Robinson-Valéry, Ed.) (Vol. 3, pp. 100-200). CNRS Éditions.

HOW THE MYTHS SURVIVED THROUGH THE NARRATIVE FORM

Mirela-Cristina Coman (Liuţă)
PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: *Myths, these sacred stories that have accompanied humanity throughout history, have managed to cross the ages and reach us, largely due to their narrative form. This form, so captivating and memorable, has allowed them to be transmitted from generation to generation, to adapt to new cultural contexts and thus maintain their relevance. Narrative is a powerful tool for transmitting values, beliefs and knowledge from a culture. Myths, through stories, have shaped the worldview of past generations and continue to influence the way we perceive ourselves and others. Myths have inspired countless literary works, from epics to novels, from poetry to theater. Thus, they have been reinterpreted and updated for each era. In conclusion, the narrative form has been and remains an essential tool for the survival of myths. The ability of stories to captivate, educate, and adapt has allowed them to transcend millennia and continue to offer us a rich source of inspiration and wisdom today.*

Keywords: *myth, cultural contexts, culture, literature, identity.*

Încă din cele mai vechi timpuri, omul a simţit nevoia să-şi privească existenţa în moduri fabuloase, să inventeze ceea ce nu putea fi explicat, să explice ceea ce trebuie creat. Mitologia aduce cu ea un mod de viaţă exemplar şi repetabil totodată, ce poate constitui fundamentul vieţii sociale şi culturale a omenirii.

Literatura antichităţii va surprinde personajele exemplare, zei, zeiţe, eroi excepţionali, ce se reconstituie după cele din cultura asiro-babiloniană, ce va transmite numeroase mituri esenţiale: mitul zborului, mitul potopului, mitul coborârii în infern, motivul *carpe diem*. Literatura mesopotamiană, leagănul patrimoniului cultural universal, cuprinde texte păstrate fragmentar pe tăbliţe de lut ars, reprezentând mituri, imnuri religioase şi epopeea despre Ghilgameş. Se pare că acestea sunt cele mai vechi scrieri ale lumii, care vor constitui punctul de pornire pentru întreaga literatură universală. Babilonul, care a preluat cultura şi civilizaţia sumerienilor, a devenit un mare focar de cult. În teoria panbabilonismului, se susţine că Mesopotamia ar fi considerată originea miturilor şi a invenţiilor majore[1]; că Babilonul ar fi obârşia tuturor faptelor de cult, însă, chiar de ea n-ar fi „obârşia obârşiilor", cu siguranţă el a jucat un rol esenţial în evoluţia culturală a lumii, ca un centru cultural ce a sintetizat şi apoi a transmis moştenirea sumeriană: mitologie, doctrine religioase, matematică, cosmologie, astronomie, medicină şi chiar ideile gândirii absracte, în forma lor incipientă. Unele dintre miturile Babilonului se pot confunda cu forme primare de literatură. În această civilizaţie regăsim enigme ce tulbură şi astăzi omenirea prin încercarea de a găsi răspunsuri: asiro-babilonienii intuiau rolul apei ca esenţă a vieţii, îşi reprezentau divinităţile haosului primordial ca entităţi de energie şi nu concretizate antropomorf sau

[1] https://books.google.ro/books?id=vQRrDAAAQBAJ&pg=PT346&lpg=PT346&dq=teoria+panbabilonismului&source=bl&ots=0rM8tBnFsT&sig=f5a5SPaPJfEwR-qjMp0PN0cNYNs&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjc5KWyg8XVAhUCPBoKHesHDTAQ6AEIMTAC#v=onepage&q=teoria%20panbabilonismului&f=false, accesat 9 noiembrie 2024

zoomorf; această cultură îndrăznea să creadă că zeii, ca individualităţi, cosmosul şi oamenii au o origine comună, iar omul a fost creat pentru a-i sluji pe zei. Miturile redate în cadrul acestei culturi vor constitui leagănul mitologiei universale; iar literatura mesopotamiană, prin miturile, imnurile religioase, textele sapienţiale conţinute şi mai ales epopeea despre Ghilgameş sunt o dovadă vie a dorinţei omului de a da expresie artistică propriei existenţe. În *Epopeea lui Ghilgameş*, poetul începe prin a spune că vrea să cânte un viteaz, dând glas unor întâmplări excepţionale din viaţa unui erou exemplar, viteaz fără pereche, întemeietorul cetăţii Uruk, dar considerat o povară pentru supuşii săi, care se roagă zeilor să-i scape de el. Din informaţiile de pe prima tăbliţă aflăm că Ghilgameş erau două treimi „zeu" şi o treime om, iar pelerinii care veneau în Uruk îi priveau trupul cu mirare şi teamă, căci nu mai văzuseră până la el atâta frumuseţe şi putere. Se redă, astfel, ideea unei „împerecheri" între oameni şi „zei" [2], aşadar, existenţa unor vremuri imemoriale, în care oamenii slujeau zeilor, iar sacralitatea era un element ordonator. A doua tăbliţă povesteşte despre crearea unei fiinţe pe nume Enkidu, de către zeiţa cerului, Aruru, pentru a-l atrage pe Ghilgameş într-o acţiune războinică menită să-i consume forţele pentru a le permite supuşilor să se odihnească. Enkidu este descris ca o fiinţă stranie, pe jumătate om şi pe jumătate fiinţă sălbatică, cu trupul acoperit în întregime de păr, ce se înveşmânta în blănuri, mânca ierburi de pe câmp şi bea apă împreună cu animalele la adăpătoare. Enkidu este creat de zeiţa Aruru după modelul lui Ghilgameş, el va fi un tovarăş pe măsura lui cu care să-şi împartă timpul şi gândurile. Prietenia celor doi va fi rezultatul surprinzător al confruntării dintre aceştia, iar ea va trece dincolo de moarte, conducându-l pe Ghilgameş pe un drum iniţiatic, în care va înţelege că este o fiinţă efemeră, limitată, supusă morţii. Cei doi prieteni pornesc într-o serie de aventuri, îl învinge pe monstrul Humbaba şi apoi îl ucid pe Taurul Ceresc, un monstru trimis de zeiţa Ştar pentru a-l pedepsi pe Ghilgameş, care-i refuzase iubirea. Această revoltă împotriva zeilor, refuzul eroului de a satisface capriciile divinităţii va constitui prima manifestare a spiritului prometeic. Zeiţa Ştar, pentru a-l pedepsi pe Ghilgameş, îl îmbolnăveşte şi îl ucide pe Enkidu, provocându-i lui Ghilgameş o suferinţă de nedescris, în urma căreia eroul îşi va descoperi limitele şi neputinţele, conştientizându-şi efemeritatea. După moartea lui Enkidu, Ghilgameş va fi cuprins de teama propriei mortalităţi şi, pentru a i se sustrage, încearcă să ajungă la bătrânul şi înţeleptul Utnapiştim de pe insula Dilmun, pentru a-i cere sfatul. Pentru aceasta, va trebui să călătorească cu luntraşul – asemenea lui Charon - , timp de trei zile, traversând apele morţii - echivalentul apelor infernului din povestirea mitică. Cele 120 de prăjini confecţionate de Ghilgameş se vor rupe rând pe rând, eroul ajungând să se folosească de pieile de animal pentru a ajunge la destinaţie. Aici, măcinat de întrebarea dacă trebuie să moară şi el ca Enkidu, este lămurit de Utnapiştim asupra destinului uman, prin întrebări retorice: „Clădim noi oare case pentru veci? Petcetluim noi oare învoieli care să lege pe vecie? Fraţii îşi împart oare, pentru vecie, bunurile? Veşnică e oare ura între oameni? De la începuturile veacului, nimic nu mai este veşnic." Călătoria iniţiatică a lui Ghilgameş la marele înţelept evocă mitul coborârii în Infern. Este o călătorie neîmplinită, dar din care protagonistul află adevăruri existenţiale, dramatismul condiţiei umane, pusă sub semnul inevitabilităţii morţii. Plăsmuit de zeiţa Aruru după chipul şi asemănarea lui Ghilgameş, Enkidu reprezintă pentru acesta imaginea sinelui, alteritatea fiinţei, pe care viteazul rege Ghilgameş o va conştientiza în urma prieteniei sale cu sălbaticul Enkidu, iar după moartea acestuia, va dobândi conştiinţa timpului şi precaritatea propriei sale identităţi. „Moartea Celuilalt semnifică momentul revelării Sinelui ca fiinţă temporală şi muritoare. Din această cauză, dreptul la timp devine dreptul la o cunoaştere de sine. Privirea este, ca şi în *Epopeea lui Gilgameş* şi în mitul lui Orfeu, la originea căderii fiinţei în timp. Sub privire, fiinţa se

[2] https://books.google.ro/books?id=vQRrDAAAQBAJ&pg=PT346&lpg=PT346&dq=teoria+panbabilonismului&source, accesat 7 decembrie 2024

despică în subiect privitor şi în obiect privit” [3]. Trupul este absurd, deoarece întruchipează doar copia vizibilă, evanescentă în timp, a fiinţei eterne, invizibile. Mesajul epopeii, de natură ontologică, redă ideea „ştergerii” fiinţei umane sub asediul timpului, în lipsa alterităţii: „Şi când toate se șterg, ca într-o scoică mările, / nimic nemaifiind, decât în ochii celor / care sunt, trecerea durerii în trecerile / timpului, o, prietene, asemenea fiind altcuiva, / eu nu voi mai fi, căci un lucru asemenea altuia / nu există.” Prin urmare, trupul concretizează prezentul, în lipsa lui, privirea se anulează, iar în raport cu trecutul şi cu viitorul, trupul devine doar amintire, respectiv, o proiecţie către necunoscut. Mitul lui Orfeu îşi găseşte în mod concret sensurile în *Epopeea lui Ghilgameş*, coborârea în infern fiind având un mesaj deosebit de expresiv în finalul poemului, când zeul infernului îngăduie sufletului lui Enkidu să vină pentru câteva clipe pe pământ. Ghilgameş îi cere acestuia să îi dezvăluie cum o duc morţii, urmând ca finalul poemului să redea sfâşietoarea povestire a lui Enkidu despre grozăviile vieţii de apoi. Lumea de dincolo de moarte rămâne o enigmă, lăsând doar să transpară faptul că fiinţa nu este o realitate statornică, ci o actualizare a trecutului şi o proiecţie a viitorului. Mitul orfic, în *Epopeea lui Ghilgameş*, arată cum căutarea Celuilalt implică, de fapt, căutarea sinelui, a propriei identităţi, în marea de enigme oferite de Timp, etern triumfător asupra fiinţei umane.

Egiptul antic va reda imaginea zeilor prin chipul conducătorilor. Faraonul este considerat zeu, iar suprema glorie a egipteanului este de a fi supus şi plăcut de faraon. Întrucât faraonul este zeul unic permis, epopeea nu îşi poate dezvolta conţinuturile, lăsând loc altor specii literare.În ceea ce priveşte cultura egipteană, gândirea religioasă, mitică şi magică se pot spune multe lucruri uimitoare, însă nu ne vom abate decât asupra acelora ce urmăresc evoluţia şi transferul miturilor. Dintre toate textele din literatura egipteană, *Cântecul Harpistului* formulează noţiunile *vanitas vanitatum* şi *carpe diem*, venite a ilustra scepticismul autorului ce îndeamnă la o trăire intensă a plăcerilor vieţii, văzută ca singura cale de a înfrunta sau de a uita frica de moarte: „Căci cel ce are inima liniştită nu dă ascultare jelirilor lor/ Şi plânsetele nu izbăvesc pe om de Lumea de Dincolo.//Petrece-ţi ziua cu fericire şi nu te mâhni!/Ia seama, nimeni nu-şi poate lua avuţia cu el!/Ia seama, nici unul din oamenii care a plecat dintre noi/nu poate veni înapoi!” [4].

Literatura Antichităţii dovedeşte persistenţa miturilor antice, chiar dacă ele au fost supuse unui proces inevitabil de reinterpretare. Literatura oferă o privire pătrunzătoare şi în mitologia hindusă ce transmite viaţa şi aspiraţiile celor ce au trăit în India antică. Una din ciudăţeniile literaturii indiene antice e aceea că operele filosofice şi marile poeme epice, compuse din sute de mii de versuri, se transmiteau pe cale orală; este vorba de vedele şi upanişadele, reprezentate de textele literare *Rig Veda, Rāmāyana, Mahābhārata* şi *Sakuntala*. Marile epopei indiene prezintă dublă valoare, etico-filosofică şi literară. *Mahăbhărata* este cea mai amplă naraţiune, cuprinzând 18 capitole în care sunt relatate episoade din războaiele descendenţilor regelui Bharata; firul epic este complicat, însă aminteşte de războiul troian, de daimoni, de eroii şi zeii din mitologie. Nala e un ideal pentru că e viteaz, bun luptător, înţelept şi frumos ca însuşi zeul iubirii, înzestrat cu virtuţi, e de neam regesc; însă el are un singur defect - jocul de zaruri – din cauza căruia o va pierde pe Damayanti, arătând slăbiciunile umane. *Rāmāyana* are o acţiune mai simplă ce pune în centru figura regelui Rama, căruia demonii îi fură soţia, Sita. De fapt, Rama este întruparea umană a regelui Vişnu, iar răpirea soţiei acestuia reprezintă un gest de revoltă al neamului demonilor şi o încercare de a distruge cuplul divin primordial. Privită în ansamblu, epopeea redă o poveste de dragoste şi de aventură, într-un cadru romantic, în care pasiunea erotică domină

[3] https://books.google.ro/books?id=bhVtDAAAQBAJ&pg=PT188&dq=epopeea+lui+ghilgames&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwiw8NjviMXVAhVFQBQKHYWrCjAQ6AEIPTAE#v=onepage&q=epopeea%20lui%20ghilgames&f=false, accesat 9 decembrie 2024

[4] https://literaturapopoarelor.blogspot.ro/2011/07/literaturaegipteana.html?m=1, accesat 12 noiembrie 2024

întâmplările eroice, iar miturile arhaice orientale arată că moartea nu înseamnă anularea vieţii, ci este substratul ei generator, aşa cum e ilustrată ideea şi în *Rig Veda*.

Literatura antică grecească reînvie chipurile mitice şi întâmplările mitologice prin creaţiile lui Homer, *Iliada* şi *Odiseea.* Cele două epopei evocă evenimente istorice într-o aură fantastică, în care se implică şi elementul divin. S-a vorbit adeseori despre descendenţa lui Homer, pusă în legătură cu divinitatea, însuşi numele său semnifica „a sluji un zeu".

Geneza primei opere se află în legenda războiului troian, generat de un conflict sentimental din lumea zeilor din Olimp. Nucleul tematic, mânia lui Ahile, este precizat chiar în prolog, în versul introductiv: „Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul,/Patima crudă ce-aheilor mii de necazuri aduse...". Cel mai vrednic dintre războinicii care participau la cucerirea Troiei este ofensat de regele Agamemnon, care îi îa prada de război ce i se cuvenea pentru faptele sale. Din alte surse literare aflăm ce a declanşat acest război; este, de fapt, povestea mitică: prinţul Paris, fiul regelui Priam, o seduce pe Elena, soţia regelui Menelaos, când fusese în ospeţie la acesta. Paris greşeşte prin aceea că încalcă legile sacre ale ospeţiei. De altfel, Paris greşeşte şi cu altă ocazie, când este pus să jurizeze un „concurs de frumuseţe": după ce Paris o declară pe Afrodita cea mai frumoasă dintre zeiţe, Hera şi Atena decid să se răzbune, jignite de nedreptatea ce li se făcuse. Intervenţia zeilor în războiul dintre pământenieste surprinsă pe întreg firul evenimentelor. Războiul începe după ce Paris o răpeşte pe frumoasa Elena, iar Menelaos pleacă să îşi recupereze soţia. În ajutorul acestuia vin şi foştii pretendenţi la mâna Elenei, care juraseră că oricine îi va păta onoarea lui Menelaos, se vor răzvrăti împotriva lor. Astfel, Ulise, Agamemnon, Ahile, Diomede, Nestor, Aiax i se alătură lui Menelaos. Zeiţa Atena îi va proteja pe ahei, în special pe Ulise. Molima ce loveşte oştile ahee este cauzată de mânia zeilor pe care o atrase Agamemnon, când a răpit-o pe Chriseis,fiica unuia din preoţii săi, pe care şi-o făcuse sclavă. Sfatul militar îl obligă pe Agamemnon să elibereze sclava, acesta acceptând, doar în schimbul lui Briseis, sclava lui Ahile. Jignit peste măsură, acesta din urmă refuză să mai participe la luptă. Absenţa lui Ahile îi încurajează pe troieni la atac; în Olimp, zeii discută în legătură cu soarta războiului, punând în talgere soarta celor două armate, se va decide triumful grecilor. Nici zeii nu pot face nimic pentru salvarea Troiei. Singurul care va scăpa este Eneas, întrucât el are o misiune importantă de îndeplinit, aceea de a întemeia o nouă Troia. Uciderea lui Patrocle, prietenul lui Ahile, de către Hector îl vor stârni pe acesta să se avânte în luptă: cu ajutorul armelor făurite de zeul Hefaistos, la rugămintea zeiţei Thetis, mama sa, Ahile seamănă groază în jur, însă, alegând implicarea în asedierea Troiei, îşi pecetluieşte singur soarta. Moartea lui reprezintă, de fapt, preţul gloriei. După moartea lui Patrocle, Ahile devine o figură proeminentă, el se înfurie şi mânia lui se transformă într-o forţă uriaşă pe care i-o amplifică zeiţa Hera. Îndârjirea şi cruzimea cu care îi urmăreşte şi îi ucide pe cei trei fii ai lui Priam, batjocorirea trupului lui Hector, plânsul şi lamentaţiile la catafalcul prietenului său, Patrocle contrastează frapant cu duioşia şi compasiunea în faţa bătrânului Priam care îi cere trupul lui Hector, toate acestea făcând din Ahile unul dintre cele mai impresionante dovezi de umanism şi cele mai complexe trăsături de personalitate ale Antichităţii. Răpus de săgeata otrăvită a lui Paris, ajutat de Apollo, Ahile va avea aceeaşi soartă cu a lui Hector. Acţiunea, dispusă într-un crescendo, scade subit în finalul epopeii, când vicleanul Ulise va reuşi să asedieze cetatea graţie puterii minţii cu care inventase„calul troian". Fascinanta poveste a cetăţii Troia va fi, în timp, punctul de pornire a creaţiei lui Vergilius, *Eneida*, care redă legenda naşterii Romei, prin combinarea modelului homeric cu tradiţiile literare şi cu mitologia poporului latin. Deşi relatează războiul dintre ahei şi troieni, epopeea lui Homer are un mesaj pacifist, uneori afirmându-se absurditatea acestui război, şi evocând trăsăturile fundamentale ale unui adevărat erou: cinstea, curajul, orgoliul sau cruzimea. Personajele *Iliadei* sunt realiste, căci şi divinităţile sunt create după chipul şi asemănarea oamenilor, cu slăbiciunile şi calităţile lor. Relaţiile dintre zei sunt familiare şi democratice, uneori zeii îi cer socoteală lui Zeus şi de

nenumărate ori îi nesocotesc poruncile, doar din cauza patimei şi a pornirilor lor egoiste. Zeii se amestecă mereu în viaţa pământenilor, îşi dispută influenţa asupra lor, ori se plâng că oamenii îi necăjesc; sunt orgolioşi, intră în conflicte ori le generează gâlcevitor, se înfurie când îşi văd limitele în faţa Destinului. Personaj reprezentativ, erou exemplar, Ahile este simbolul puterii, punând idealul său mai presus de propria viaţă. Epopeea lui Homer va rămâne „expresia unică a civilizaţiei homerice”[5], având deopotrivă valoare etică, prin mesajul moralizator, estetică, prin modelul literar, documentară, prin trecutul evocat, şi, prin toate, o incontestabilă valoare culturală, *Iliada* reprezentând una din marile capodopere ale literaturii universale şi un monument de cultură.

Dintre tragediile antice greceşti, remarcabilă rămâne lucrarea *Prometeu înlănţuit*, a lui Eschil, care, asemenea epopeilor, oferă un erou-model, grefând întâmplările pe tiparul mitic. Prometeu este semizeu şi şi erou civilizator, personaj desprins din mitologie: îi cere lui Zeus să nu distrugă neamul omenesc, el fură focul şi îi învaţă pe oameni să îl folosească. Furios, Yeus îl înlănţuie pe Prometeu de stâncile Caucazului şi îşi trimite vulturul să îi sfâşie necontenit ficatul: Prometeu e măreţ şi sublim chiar şi în actul în care este surprins înfruntându-l pe Zeus. El se jertfeşte pentru oameni fără a cere în schimb recunoştinţă, dăruindu-le bucuria vieţii, când le-a luat acestora posibilitatea de a-şi prevedea moartea. Prin faptele sale glorioase, prin virtuţile alese, Prometeu este arhetipul eroului civilizator despre care se vorbeşte şi în poveştile mitologice, este arhetipul altruismului şi al eroului revoltat: deşi are viziunea sfârşitului domniei lui Zeus, mândria îl împiedică pe Prometeu să îl ajute, iar Zeus ştie acest lucru. Prigonit, Prometeu îi va răspunde regelui zeilor cu dispreţ şi cu ură: „Rugaţi-l, măguliţi-l, căci e tare acum,/În ochii mei e mai puţin decât nimic,/ Eu îi urăsc pe zei căci ei plătesc cu chinuri binele ce le-am făcut.” Se poate remarca din conţinutul operei şi din mesajul ce-l poartă că intenţia lui Eschil a fost să reactualizeze mitul care exprimă ura naturală a grecilor faţă de tiranie. Eliberat de Heracles, doar fiindcă acum este liber, Prometeu se va împăca cu Zeus, dovedindu-şi măreţia prin idealul său, suprema libertate.

Personajele excepţionale din *Iliada* şi *Odiseea*, din *Electra* şi *Oedip rege* ale lui Sofocle ori din *Eneida* lui Vergilius, surprinse într-un un melanj de aventură eroică şi divină, renasc din trecut, sub măştile eroilor medievali. Poemele eroice franceze, intitulate *chansons de geste*, sunt dovada concretă a evoluţiei mitului prin forma epopeică. Dar dintre toate poemele eroice medievale de inspiraţie mitologică, cel mai frumos şi cel mai vechi totodată rămâne *Chanson de Roland*, epopee în care războinicii/cavalerii sunt ghidaţi de onoare, cinste, devotament, dragoste pentru familie, dreptate şi adevăr, întocmai precum eroii mitici din epopeea antică. Întrucât războiul caracterizează orice epopee, personajele eroice vor fi angrenate în lupta dintre bine şi rău, desfăşurată sub protecţia divinităţii, căci eroul epopeii este un creştin ce luptă contra păgânilor, sacrificându-se pentru idealul său înălţător: spre finalul textului, Roland, rănit şi pe moarte, are puterea de a îndemna armata să lupte până va izbândi. Gestul eroic va fi un impuls deosebit pentru cavalerimea francă, ce îşi doreşte victoria în numele jertfei eroului lor. Charlemagne va răzbuna moartea nepotului său, Roland, graţie divinităţii. Personajele eroice şi faptele lor glorioase ne permit să identificăm punctul de pornire al poemului în mânia lui Ahile, pasaj dramatic din Iliada lui Homer. Tot astfel, furia oarbă a lui Ganelon va declanşa firul întâmpărilor eroice ale *Cântecului lui Roland.* În pofida adevăratei intenţii pentru care a fost creată, păstrând în ea ecourile cruciadelor, poemul rămâne, prin conflictul dramatic, prin personajele exemplare şi faptele lor eroice dovada vie a perpetuării miturilor, într-o nouă formă, cea a epopeii medievale. Alături de ea, poeme precum *Cântecul Cidului, Cântecul Nibelungilor, Cântec despre oastea lui Igor* valorifică mituri autohtone, dovedind că acestea se prelungesc în existenţa umană prin intermediul creaţiilor literare ce le-a recreat şi redimensionat. Romanul medieval se dezvoltă în paralel cu

[5]Mona Coţofan, Liliana Balan, *Compendiu de literatură universală pentru bacalaureat*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p.16

epopeea, evocând, asemenea acestora, eroi exemplari, puşi în corspondenţă cu legendarul, cu miticul: *Tristan şi Isolda* sau *Perceval sau povestea Graalului, Yvain sau Cavalerul cu leul, Lancelot sau Cavalerul din căruţă,* ori *Lancelot du Lac,* scrise de Chrétien de Troyes, *Romanul Trandafirului, Romanul Vulpii* ori *Panzival*.

În Italia medievală, Dante Alighieri surprinde imaginea infernului în capodopera sa, *Divina Comedie*. *Eneida* lui Vergilius înfăţişează destinul lui Eneas, eroul troian, prin prisma căruia redă propria perspectivă asupra infernului, contrastând cu ceea ce va reda Dante în creaţia sa. Ajuns pe coastele Italiei, Eneas este primit de preoteasa Sibila, care ii prezice viitorul şi îi oferă sfaturi. Preoteasa îl va conduce pe acesta în Infern, unde îşi va întâlni tatăl printre umbrele celorlalţi eroi morţi. Anchise îi va dezvălui o parte din evenimentele glorioase pe care le va cunoaşte poporul său. Călătoria iniţiatică a lui Eneas îl conduce pe erou în lumea tenebrelor, care, în viziunea lui Vergilius, este la început întunecat şi înspăimântător, apoi, luminos şi clar, semn că iniţierea eroului este reuşită, că în suflet este întuneric atât timp cât nu facem ca lumina să pătrundă şi să trăim înălţător.

Spre deosebire de Vergilius, Dante vede infernul ca un tărâm tenebros, al morţii, al întunericului. *Divina Comedie* este un poem alegoric ce prezintă coborârea în infern a lui Dante, în compania umbrei poetului Vergilius. În călătoria sa imaginară, rătăcit în pădurea labirintică – simbol al profanului făcând trimiterea la un labirint interior – Dante este ameninţat de trei fiare, o panteră, o lupoaică şi un leu, ale căror semnificaţii pot fi necumpătarea, violenţa şi viclenia. Apariţia lui Vergilius este salvatoare pentru poet, înlăturându-i temerile. Invitaţia acestuia în călătoria iniţiatică, mânată de dorul lui Dante de frumoasa Beatrice, este urmărită pe parcursul celor trei cărţi, *Infernul, Purgatoriul şi Paradisul*. Aspiraţia lui Dante spre desăvârşire este redată prin simbolul „stele" şi susţinută de simbolistica cifrelor trei, nouă şi zece, pe care se va structura întregul poem. În drumul către Infern, Dante coboară prin nouă cercuri concentrice, semnificând că cei aflaţi în primul tărâm sunt condamnaţi să ducă cu ei şi după moarte păcatele pentru care au fost aruncaţi aici. Cutremurat de ceea ce a văzut, Dante părăseşte Infernul, îndreptându-se către Purgatoriu, unde trece prin experienţa celor şapte cercuri, simboluri ale tuturor viciilor. Purgatoriul este tărâmul căinţei, „al celor care au conştiinţa justiţiei divine şi se căiesc pentru păcatele săvârşite, aşteptând iertarea"[6]. Aici îşi va face apariţia iubita lui Dante, Beatrice, care îl va conduce pe acesta spre Paradis, în timp ce Vergilius se va întoarce în Infern – semn al interdicţiei contactului cu sacrul. Spre deosebire de imaginile terifiante ale Infernului, dominat de gemetele şi de ţipetele celor pedepsiţi, Purgatoriul redă „atmosfera de calm, linişte, împăcare şi speranţă. Cei aflaţi în acestă dimensiune au superioritatea morală a credinţei" [7], ei se află acolo fiindcă s-au „căit în moarte". Paradisul i se relevă lui Dante sub forma a nouă cercuri, orientate spre înălţime, simbol al aspiraţiei divine, al înălţării, al desăvârşirii, pe care protagonistul o va atinge, prin contopirea cu iubirea lui Dumnezeu, „iubirea ce roteşte sori şi stele", după cum autorul consemnează în finalul poemului. Atingând ultima treaptă a Paradisului, Empireul, Dante descoperă misterul divinităţii şi al omenirii, prin contemplaţie apollinică. Aici el va avea conştiinţa propriei valori, dar şi revelaţia desăvârşirii prin creaţie, sub tutela zeului artei, Apollo, care îl va sprijini pe poet să redea în versuri „toată strălucirea fascinantă a sferelor cereşti" [8], ceea ce se va adeveri şi în planul concretului, căci *Divina Comedie* a lui Dante ilustrează de veacuri întregi idealul perfecţiunii, atât de greu de atins.

Marile tragedii ale lumii antice au constituit o inepuizabilă sursă de inspiraţie pentru posteritate, literatura modernă contemporană valorificând miturile şi creaţiile artistice care le-au prelucrat sensurile într-o viziune inedită. Tragismul cu accente psihologice şi patetismul

[6]Mona Coţofan, Liliana Balan, *op.cit.,* p.38
[7]Idem
[8]Idem

din tragediile lui Euripide vor rezona în literatura clasicismului francez, găsindu-şi filonul mitic în tragediile lui Racine şi Corneille, în creaţiile lui Voltaire, Goethe ori Shelley. De asemenea, literatura secolului al XX-lea va prelua esenţa mitică a tragediilor antice, redând, într-o haină nouă, modernă, reinterpretări ale sensurilor originare ale miturilor, în încercarea de re-creare a lor, prin marile creaţii artistice ale Antichităţii. Textul dramatic al lui Eugène O'Neill, *Din jale se-ntrupează Electra*, realizat ca replică a trilogiei lui Eschil, redă, de fapt, fascinaţia mitologiei, surprinzând, prin simbolurile mitice reinterpretate, universul uman contemporan, redat cu mijloacele moderne ale tragediei. Autorul coboară în subconştientul personajelor, eludează probleme metafizice, plasează întreaga acţiune în sfera profanului, pe tărâmul nou al Statelor Unite ale Americii, privit ca o lume supusă decăderii, ce exclude raportul om-divinitate. Lipsite de măreţia eroilor antici, personajele îşi trăiesc dramele într-un spaţiu închis, fără ieşire, şi fără a le oferi posibilitatea înălţării. Existenţa lor este dominată de sentimentul urii, de patimi bolnave, de iubiri incestuoase, de dispreţ, răzbunări şi crime. Concepută sub forma unei trilogii, tragedia lui O'Neill tratează aspecte reale ale societăţii contemporane: omul modern, aflat într-un cerc vicios, cu o existenţă lipsită de repere morale, trăieşte drame fără cale de ieşire, urmărite de autor gradual în cele trei părţi ale operei, *Întoarcerea acasă, Prigoniţii şi Stafiile*. Protagonista, Christine Mannon, îndrăgostită de căpitanul de marină Adam Grant, pe care îl iubea şi Lavinia, fiica ei, îşi va ucide soţul, pe Ezra, otrăvindu-l. Ea îşi construieşte alibi-uri da mai înainte, zvonind că Ezra este bolnav. Lavinia, asemenea Electrei din tragedia antică, încearcă să o desconspire şi să răzbune moartea tatălui, pentru a salva onoarea familiei. În cartea a doua aflăm că ea pune la cale uciderea lui Adam, prin intermediul fratelui ei, Orin – un fel de Oreste . De asemenea, este urmărită drama interioară a Christinei, care, după uciderea soţului, se simte ca o prigonită fără cale de scăpare. Orin, aflat sub puternica influenţă a mamei, nu suferă de pierderea tatălui, însă va simţi o ură profundă faţă de Adam Grant, pe care îl va considera rivalul său, şi gelozia îl va determina să consimtă uciderea acestuia, pentru a se răzbuna. Împreună cu Christine, pun la cale planul răzbunării: Orin îl împuşcă pe Grant şi înscenează un jaf. Autorul subliniază, prin afecţiunea filială, un complex freudian, care va motiva gesturile şi faptele personajelor. Christine, nesuportând ideea morţii lui Grant, se va sinucide. Orin se simte vinovat de moartea mamei, iar conştiinţa îl mustră neîncetat. Din cauza remuşcărilor lui Orin, Lavinia nu va putea rămâne pe insula "Fericirii". Reveniţi, constată că toată casa e bântuită de stafii. Neputând trăi cu sentimentul vinovăţiei, Orin se va sinucide, împins de vorbele surorii sale: „Te urăsc! Mai bine ai fi murit. Eşti prea decăzut ca să trăieşti. Te-ai omorî singur dacă n-ai fi atât de mişel!". Lavinia îi va povesti apoi totul lui Peter, prieten vechi al familiei cu care tânăra trebuia să se căsătorească. Aflând adevărul, Peter va refuza căsătoria. Destinul ei este anticipat de vorbele lui Orin, că doar nefericirea mai poate veni în cazul lor: „Singura dragoste pe care o pot cunoaşte acum e dragostea de învinuire pentru învinuire".

Finalul tragediei moderne se desprinde de modelul eschilian, prin nerezolvarea blestemului. Dacă în tragedia antică Oreste cunoaşte clemenţa, Lavinia, sub apăsarea culpabilităţii, se va izola în casa-carceră a Mannonilor, bântuită de stafii, spre a-şi ispăşi perioada de penitenţă, cerându-i bătrânului Geth să tragă obloanele. Gestul acesta trebuie interpretat ca acceptare a destinului tragic, asumarea lui, pentru ca răul să se vindece prin penitenţă. Lavinia refuză lumina – este refuzul vieţii, semn al legăturii cu sacralitatea – , pentru ca întunericul din sufletul ei să lupte cu sinele, cu tărâmul tenebrelor din planul conştiinţei. Căci nimic nu poate fi mai crunt decât ieşirea lui Dumnezeu din planul conştiinţei. Din cauza aceasta, pedeapsa începe pentru ea cu mult înainte de a da socoteală de crima săvârşită. Personajele lui O'Neill nu au "nimic sfânt" (în sensul apocaliptic dat acestei sintagme de Alexandru Paleologu). De aceea destinele lor sunt tragice, violente, lipsite de posibilitatea înălţării şi a iertării. Dominate de vanităţi, de trăiri inferioare, sub semnul

păcatului, ele trăiesc acut complexe de nerezolvat. Cronicul de teatru Alice Voinescu afirma că drama familiei Mannon ilustrată în trilogia lui O'Neill este ilustrativă pentru civilizaţia contemporană care şi-a pierdut dragostea creştină pentru aproapele său, element fundamental al existenţei umane, pe care l-a înlocuit cu „analiza care despică, cunoaşte dar nu tămăduieşte" [9]. Incapabili de iubire, ei nu pot fi capabili nici de iertare. Piesa este scrisă într-o notă generală pesimistă, care vine ca o consecinţăa unor realităţi culturale contemporane pe care O'Neill are curajul să le surprindă în mod veridic, subliniind în mod deosebit o eternă problemă a omenirii, aceea că ura anulează conştiinţa şi dictează crime abominabile, distrugând echilibrul interior al omenirii. Autorul porneşte de la modelul tragediei eschiliene, valorifică teme, mituri, motive clasice şi le transpune autentic în piesa sa, „îmbrăcându-le în forme noi care să corespundă epocii contemporane, problematicii existenţiale a omului modern şi tiparelor sale specifice de gândire şi sensibilitate" [10].

Privit ca intertext în literatura modernă contemporană, mitul este prelucrat şi de către alţi autori; mitul orfic se prelungeşte într-o nouă interpretare în textele poetice ale lui Dino Campana (*Cânturi orfice*) şi cinematografie, în viziunea lui Jean Cocteau (*Orfeu*, 1950). Jean Cocteau – regizorul poet – a explorat mitul lui Orfeu în trei dintre operele sale cinematografice: *Sângele unui poet* (1930), *Orfeu* (1949) şi *Testamentul lui Orfeu* (1960). Cel de-al doilea film al trilogiei îşi concentrează acţiunea – plasată în Parisul anilor ´40 – în jurul tânărului şi sensibilului poet Orfeu, căsătorit cu încântătoarea Euridice, de dragul căreia el nu ezită să coboare în lumea umbrelor. (Cinemagia) [11]. Michel Tournier valorifică mitul biblic al lui Moise în *Éléazar ou La Source et le Buisson,* Jean Giraudoux în *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*; de asemenea, subiectul acestor opere a fost reprezentat în cinematografie, memorabilă fiind transpunerea mitului ce evocă prăbuşirea cetăţii Troia în regia lui Claude Berri şi scenariul lui Gérard Brach în *Jean de Florette* şi *Manon des Sources* (1986).

BIBLIOGRAPHY:

1. Coţofan, Mona, Balan, Liliana, *Compendiu de literatură universală pentru bacalaureat*, Editura Polirom, Iaşi, 2000
2. Voinescu, Alice, *Electra lui O'Neill la teatrul Victoria*, în „Revista Fundaţiilor Regale", 12, nr. 2, 1945
3. https://books.google.ro/books?id=vQRrDAAAQBAJ&pg=PT346&lpg=PT346&dq=teoria+panbabilonismului&source=bl&ots=0rM8tBnFsT&sig=f5a5SPaPJfEwR-qjMp0PN0cNYNs&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwjc5KWyg8XVAhUCPBoKHesHDTAQ6AEIMTAC#v=onepage&q=teoria%20panbabilonismului&f=false
4. https://books.google.ro/books?id=vQRrDAAAQBAJ&pg=PT346&lpg=PT346&dq=teoria+panbabilonismului&source
5. https://books.google.ro/books?id=bhVtDAAAQBAJ&pg=PT188&dq=epopeea+lui+ghilgames&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwiw8NjviMXVAhVFQBQKHYWrCjAQ6AEIPTAE#v=onepage&q=epopeea%20lui%20ghilgames&f=false
6. https://literaturapopoarelor.blogspot.ro/2011/07/literaturaegipteana.html?m=1
7. www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/54.doc,
8. http://magazinweb.net/film-orfeu-orphee-orpheus-1950.html
9. www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/54.doc, accesat 8 decembrie 2024.

[9] Alice Voinescu, *Electra lui O'Neill la teatrul Victoria*, în „Revista Fundaţiilor Regale", 12, nr. 2, 1945, pp. 389-395.
[10] www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/54.doc, accesat 8 decembrie 2024.
[11] http://magazinweb.net/film-orfeu-orphee-orpheus-1950.html, accesat 24 noiembrie 2024.

10. http://magazinweb.net/film-orfeu-orphee-orpheus-1950.html, accesat 24 noiembrie 2024.